

I 10845



almanah

ci
ne
ma

1976



Un nou sfert de secol



Pășind în anul 1976, intrăm într-un nou sfert de secol, înecat direct nu numai cu veacul care urmează, dar și cu un nou mileniu.

Facem acest pas avînd mai limpezi decît oriînd în minte amplexarea și ritmul devenirii noastre, pe toate planurile, imaginea apropierei țării și a poporului român de orizontul mereu mai înalt al civilizației, prin împlinirea visului său etern de omenie, bunăstare și echitate, în acea lume comunistă care să însemne manifestarea strălucită a

tuturor marilor virtuți și frumuseți ale omului.

În anii sfertului de secol precedent, trăit pe schelele socialismului, redescoperindu-ne pe noi înșine, ne-am înțeles mai bine istoria și marile noastre vocații constructive și umaniste, în lumina nouă a concepției științifice și ideologiei revoluționare marxiste a Partidului Comunist Român. Am învățat să construim temerar și să creăm durabil, sub conducerea partidului, sub semnul originalității și geniului inconfundabil al poporului nostru, al apartenenței sale demne la marea familie a tuturor națiunilor so-

cialiste, sub semnul egalității, concurenței și stimei reciproce față de toate popoarele, mari sau mici, care ne cunosc și ne prețuiesc.

Pentru anul și deceniile care vin, avem pe temeiul a ceea ce am înfăptuit planuri, pe cît de cutezătoare pe atît de precise, prefigurînd drumul nostru pînă în preajma noului mileniu și chiar dincolo de pragul lui. Știm cu cît vor crește orașele și industriile noastre, cum vor arăta riurile și cîmpiile românești nu numai în 1976, dar și în 1980, putem să numărăm de pe acum milioanele de liceeni sau studenți și miile de lăcașuri noi de cultură ale anului 1990, vedem de pe acum pădurile anului 2005. Oare nu tocmai această facultate, de a ști dinainte ce, cum și pentru cine vom construi și crea, înseamnă cea mai umană dintre toate facultățile omului?

Asumîndu-și această menire istorică, de a programa prezentul și viitorul, într-o organică și elevată continuitate a trecutului nostru dublu milenar, definind cu maximă rigoare coordonatele și mijloacele de realizare a țelurilor noastre, Partidul Comunist Român, în frunte

«Cred că nu mai putem spune acum că avem o cinematografie nouă sau tînără. Orice tinerețe are o limită. Cinematografia românească a ajuns, cred, la anii maturității. Ea nu mai poate avea scuzele tinereții invocate în trecut, nu mai poate apela la o astfel de indulgență. Lucrul acesta este valabil atît pentru scenariști, cît și pentru regizori sau actori — pentru toți cei ce concură la realizarea filmului».

Nicolae CEAUȘESCU



cu secretarul său general, președintele republicii, tovarășul **Nicolae Ceaușescu**, vădesc în modul cel mai convingător esența umanistă și patriotică a orînduirii socialiste multilateral dezvoltate, a comunismului pe care-l vom făuri pe pămîntul României.

Încrederea cu care intrăm în noul an și în noul sfert de secol se bazează pe competența, calificarea și abnegația oamenilor care-și cunosc temeinic țara, puterile și prietenii, care știu ce pot da și crea pentru propria lor fericire, care înțeleg să propună lumii întregi o nouă ordine de respect și întraju-

torare, în care toate popoarele să aibă garanția absolută a independenței, integrității și unității, a dezvoltării lor libere, armonioase.

Debutul noului an înseamnă pentru noi, cineasți și cinefili, intrarea în al doilea sfert de veac de cinematografie socialistă. Tocmai s-au împlinit 25 de ani de la premiera celui dintîi film de lung metraj realizat în anii republicii și socialismului. Astăzi, cinematografia noastră, cu rîndurile reînnoite, se prezintă în fața marelui public prin cele peste 20 de filme de lung metraj, prin seriale de televiziune și 300 de scurt metraje produse anual,

dar mai ales prin efortul calitativ și obligația asumată de a-și depăși realizările și slăbiciunile, de a răspunde prin opere mari, prin filme cu adevărat valoroase la așteptările publicului de toate vîrstele. La aceasta ne îndeamnă Carta devenirii noastre, Programul adoptat la Congresul al XI-lea al partidului. Astfel ne îndrumă, îndeaproape, în repetate întîlniri personale cu cineasții, cu o înțelegere superioară a îndatoririlor educative ca și a legilor artistice ale filmului, conducătorul partidului și al țării, tovarășul **Nicolae Ceaușescu**.

«CINEMA»

'75
filmul românesc

Un an, o treaptă



Mărturisită sau nu, preocuparea pentru destinele filmului românesc este a noastră, a tuturor. Indiferent cum se manifestă ea, prin atitudini de maximă responsabilitate civică sau printr-o atitudine preaiertătoare (pornită, adesea, din prea-multă-dragoste sau dintr-o dragoste greșit înțeleasă), preocuparea aceasta pentru starea și bunăstarea cinema-

capabilă să confere dialogului dintre ecran și milioanele de spectatori semnificațiile unui substanțial act de cultură.

«Linia de forță»: filmul de actualitate

Poate că argumentul cel mai important în favoarea stadiului calitativ superior al cinematografului românesc pe «platforma» 1975—76 îl constituie dezvoltarea pe care a înregistrat-o filmul de actualitate. Nu vom obosi niciodată să insistăm asupra importanței pe care a avut-o și o va avea, întotdeauna, filmul inspirat din realitatea timpului prezent, pentru structurarea, afirmarea și consacrarea oricărei școli cinematografice naționale. Ne stau la

îndemână exemple clasice, de la neorealismul italian până la «free-cinema»-ul englez și foarte multe altele încă.

Se poate afirma că «linia de forță» a cinematografului românesc în 1975 a fost aceea a filmului de actualitate, și acest fapt se cuvine a fi cu precădere subliniat în acest obișnuit «bilanț» anual, deoarece reprezintă un «moment al adevărului» în evoluția cinematografului național. În ultimii ani, îndeosebi de la «Puterea și Adevărul» încocoace, filme ca «Proprietarii» și «Trei scrisori secrete» au inaugurat dezbaterea cinematografică a unei problematice social-politice cu adevărat reprezentative a timpului prezent și, felurite alte pelicule, de la «Drum în penumbră» la «Explozia», de la «Trecătoa-

**Filmele
unui an
sînt:
bucuriile
unui an;
dezamăgirile
unui an;
așteptările
unui an;
promisiunile
unui an
și
speranțele
anului viitor!**

tografului românesc este, deopotrivă, a realizatorilor și a spectatorilor, a tuturor celor care participă într-un fel sau altul la viața fiecărui film în parte și la viața tuturor la un loc. Iată de ce, acum, la o nouă schimbare de calendar, între anii 80 și 81 (din era cinematografului), nu se poate să nu ne bucare pe toți faptul că filmul românesc a atins o vîrstă rodnică a maturității,

Trecutul din perspectiva contemporană («Zidul»)



rele iubiri» la «Despre o anume fericire» sau «Dragostea începe vineri», toate aceste filme și încă altele au încercat, în modalități și din perspective diferite, să pună în discuție teme, conflicte și personaje specific contemporane.

Anul cinematografic pe care-l încheiem a făcut dovada că filmul de actualitate constituie, acum, o principală preocupare programatică a caselor de filme (și acest fapt, după destul de mulți ani de zile în care statutul filmului de actualitate a rămas incert, vadește o **atitudine nouă** a realizatorilor și producătorilor, pe care spectatorii — inclusiv criticii — nu pot decît să o aplaude); criteriul autenticității, de asemenea, care a triat necrutător valoarea filmelor, a validat multe realizări ale anului 1975, vădind progrese creatoare însemnate, hotărîtoare pentru destinele producției naționale. Se poate afirma, astăzi, că filmul de actualitate reprezintă «coloana vertebrală» a unei cinematografii robuste.

Încă de la începutul anului trecut s-a simțit această receptivitate sporită a filmului la adevărurile realității de fiecare zi. «Momentul» începutului de an 1975 — în care au fost prezentate, succesiv, filme ca «**Ilustrate cu flori de cîmp**», «**Filip cel bun**», «**Zidul**», «**Actorul și sălbaticii**» — rămîn, probabil, în

Din sumar :

■ Un nou sfert de secol	pag. 1
■ 3 decenii de film românesc	3
■ Filmul la 80 de ani	
● la noi	18
● în lume	46

■ Actorii anului:

Dragă Olteanu, Gheorghe Dinică, Margareta Pogonat, Violeta Andrei, Gheorghe Cozorici, Radu Beligan, Amza Pellea, Florin Piersic, Toma Caragiu, Mircea Albulescu, Dumitru Furdul, Marin Moraru, Ica Matache, Mircea Diaconu, Irina Petrescu, Eliza Petrăchescu, Silviu Stănculescu, Adela Mărculescu, Emmerich Schäffer, George Motoi, Vasilica Tastaman, Dem Rădulescu, Iurie Darie, Sergiu Nicolaescu, Octavian Cotescu, George Mihăiță, Ioana Bulcă, Dan Nuțu, Cornel Coman

96

■ Revista «Cinema» la Hollywood:

Yul Brynner, Goldie Hawn, Peter Falk, Columbo, Jack Lemmon, Walter Matthau, Jon Voight, Roman Polanski, Steven Spielberg, Fred Astaire, Burt Reynolds și Billy Wilder scriu revistei noastre despre aspirațiile și decepțiile unor consacrați din cetatea filmului

113

■ Literatura actorilor

● Două nuvele de Ilarion Ciobanu

44

■ Amintiri despre actori

● Katharine Hepburn și Spencer Tracy

158

■ În direct din:

● Paris: «**Hora peliculelor**» de Véra Volmane

..

● Paris: «**Filmul polițist**» de Marcel Martin

..

● Roma: «**Filmul anului: «Profesiunea reporter»**» de Lino Micciché

..

● Varșovia: «**Războiul s-a terminat abia ieri?**» de Boleslaw Michalek

122

■ Cultura ochiului

● Artă și confecție

152

■ Filmul pe toate meridianele

● Știri, declarații, comentarii, foto-reportaje etc.

172



Un an, o treaptă

istoria filmului românesc ca o treaptă solidă și sigură pe «scara» maturizării; deloc întâmplător, filmele de actualitate stau în fruntea

stei.

Și din punct de vedere tematic, producția ultimului an a lăsat să se întrevadă o extindere a ariei de preocupări, o aprofundare a problematicii contemporane cu accent pe semnificațiile morale ale faptelor de viață aduse pe ecran. Condiția femeii, azi: un «subiect» pe care filmul românesc l-a dezbătut arareori și cu destulă timiditate; în «**Orașul văzut de sus**», regizorul Lucian Bratu a privit cu multă luare aminte, ca de obicei foarte atent la nuanțe și la mișcările psihologice ale personajelor, destinul unei femei contemporane și narațiunea cinematografică — scrisă de Marcel Păruș și Dumitru Solomon — a purtat, în firea ei intimă, fiorul timpului prezent. «**Tată de duminică**», filmul lui Mihai Constantinescu, după scenariul regretatului Octav-Pancu lași, a «atacat» cu delicatețe sufletească o problemă morală cu importante implicații și consecințe sociale (aceea cuprinsă încă în titlu). În «**Muntele ascuns**», regizorul Andrei Cătălin Băleanu — (aflat și el, ca și personajul său, la început de drum) — și scenaristul Mihai Creangă au desenat pe ecran clipe din munca de zi cu zi a unui mare șantier, hidrocentrala Lotrului, încercând să puncteze semnificațiile unui destin uman.

Ar fi, desigur, și alte exemple. Asupra unor filme ca «**Ilustrate cu flori de cîmp**» și «**Filip cel bun**», cele două titluri «din fruntea listei», este cazul, cred, să întîrziem o clipă, dat fiind plusul de autenticitate, de adevăr artistic, dovedit de aceste creații în investigarea realității. Titlul, poetic, al filmului de autor semnat de Andrei Blaier ascunde, de fapt, o dramă cu profund substrat etic.

● De pe pozițiile unei conștiințe civice avansate, regizorul — care și-a structurat întreg filmul pe un fapt petrecut în realitate — intențează, în «**Ilustrate cu flori de cîmp**», un adevărat «proces-moral» unor personaje și practici reziduale, anacronice în perimetrul vieții contemporane. «Cazul» relatat de Andrei Blaier stăruie, desigur, în memoria spectatorilor

și continuă să constituie îndemn de meditație. Meritele artistice — printre care, în primul rînd, autenticitatea psihologică a personajelor angrenate în conflict, atît a celor principale, cît și a celor «de plan doi», foarte sugestivă și cu multe tonuri și nuanțe de viață — sînt în strînsă relație, «dialoghează» și se întrepătrund cu meritele de atitudine civică ale peliculei: lucid și pătrunzător, filmul denunță inconștiența, indiferența și iresponsabilitatea socială, condamnă mentalități care contravin climatului

etic al prezentului. Pe scurt: prin intermediul unor personaje predominant negative, realizatorii au creat un film eminamente pozitiv; performanța merită a fi reținută, împreună cu semnificațiile sale.

● Prin «**Filip cel bun**», filmul românesc de actualitate a înregistrat o nouă și interesantă experiență artistică în sondarea universului de viață al tinerei generații. De data aceasta, în «focarul» de preocupări al realizatorilor — doi foarte buni cinești, scenaristul Constantin Stoiciu și regizorul Dan Pița — a stat drumul spre adevăr al unui personaj aflat la vîrstă și în momentul unor opțiuni decisive de viață. Urmărind îndeaproape acest destin, autorii își recomandă,



plener, un simț deosebit al observației de viață, neîmpăcarea activă față de orice formă de manifestare a uritului moral. Asemeni personajului său, regizorul Dan Pița refuză parcă, organic, tot ceea ce poate prejudicia climatului etic al societății noastre; faptul este evident pe tot parcursul filmului, intransigența morală este, probabil, principalul merit al acestui (alt) film de atitudine din palmaresul anului, ea merge uneori pînă la o anume ostentație. De reținut, așadar, îndeosebi acele secvențe care pot fi definite drept adevărate acte de acuzare și condamnare a vechiului din conștiințe; de reținut, de asemenea, evitarea programatică a clișeeilor, refuzul schemei: pentru

Filip, desprinderea de balastul moral datorat unor personaje și relații anacronice, existente încă în «curtea din dos» a societății noastre, nu este deloc simplă, presupunînd un îndelung proces de limpezire etică.

Constatarea că filmul de actualitate a constituit, în ultimul an, «linia de forță» a cinematografilor naționale, are și acoperirea adevărilor simple, omenești, de viață, încorporate în creațiile consacrate timpului prezent.

Producția de lung-metraje a anului cinematografic, sporită, a lăsat să se întrevadă și o extindere de preocupări a caselor de filme, paleta tematică și de gen fiind, parcă, mai variată (și, implicit, mai bogată

în culori) decît în anii trecuți. Fapt îmbucurător. Au fost destule stațiuni cinematografice monotone care n-au putut, firește, împlini nevoia de diversitate a unui public, la rîndul lui foarte divers. Cerința unui repertoriu variat, multilateral, nu este nicidecum un «lux» cifric (atîtea filme despre..., atîtea filme cu..., atîtea filme așa..., atîtea filme altfel...), este un deziderat al realității și al spectacolului cinematografic.

Ce constatări ne prilejuiește producția anului 1975 în această ordine de idei?

La «capitolul» filmelor de istorie trăită, inspirate din realitățile deceniului al patrulea și al cincilea, din anii luptei ilegale ca și din primii ani ai puterii populare, îndeosebi pelicule ca «Zidul» sau «Actorul și sălbaticii», dar și altele, de la «Pe aici nu se trece» la «Mastodontul», au propus nu numai unghiuri revelatoare de abordare a realităților vremii, ci și modalități mai apropiate de cerințele ideologice și artistice ale perspectivei contemporane.

● «Zidul», de pildă, debutul în lung metraj al regizorului Constantin Vaeni și al co-scenaristului Costache Ciubotaru — autor al scenariului împreună cu Dumitru Carabăț — a fost o realizare artistică ieșită din comun, de mare concentrație ideatică și emoțională, care și-a propus să evocă întâmplări cu simbur real (editarea, în condiții de ilegalitate, a ziarului «România liberă»), dramatice, spectaculoase în sine și prin forța semnificațiilor conținute.

● O largă deschidere spre public a avut și «Actorul și sălbaticii», filmul scenaristului Titus Popovici și al regizorului Manole Marcus, inspirat de personalitatea artistului-cetățean Constantin Tănase, o creație cinematografică robustă și viu colorată, înnoibilă de un mesaj profund umanist.

● Pagini de istorie mai îndepărtată au venit, de asemenea, spre ecran, aducînd ecurile unor timpuri eroice, ale luptei pentru neatinare, și propunînd spectatorilor de azi imaginea unor iluștri înaintași ai neamului: «Stefan cel Mare», în regia lui Mircea Drăgan, a evocat una dintre vestitele bătălii ale epocii, aceea de la Vaslui, din 1475, în pagini cinematografice de mare montare.

● Scenaristul Mihnea Gheorghiu și regizorul Gheorghe Vitanidis s-au aplecat asupra epocii voevodului cărturar «Dimitrie Cantemir», cu o privire contemporană.

O creație
robustă
sub înveliș comic
(«Actorul
și sălbaticii»)



Un an, o treaptă

cu zîmbetul acid sau-trist al lui Caratase sau pe Mircea Diaconu în arderile interioare ale lui Filip? Pe Gheorghe Cozorici în rolul lui Ștefan cel Mare sau pe Alexandru

incercînd să sintetizeze dimensiunile renescentiste ale puternicei personalități evocate.

Comedia vine din urmă!

Printre genurile care s-au bucurat anul trecut de o soartă mai bună decît altădată se distinge comedia, chiar dacă rezultatele artistice nu au fost întotdeauna pe măsura investițiilor de încredere și speranță.

● Am fost invitați să rîdem din plin la comedia lui Mircea Moldovan, «**Toamna bobocilor**» (scrisă de Petre Sălcudeanu), și am rîs, împlîrîrile hazlii cu «boboci» în universul unor sate de la «margine de lume» fiind investite, uneori, și cu semnificații mai grave.

● Pentru mulți, reîntîlnirea cu Gopo și a sa «**Comedie fantastică**» a fost un prilej de desfătare, deși nu se știe exact încă dacă racheta sa năzdrăvană a zburat sau nu.

Cît despre «**Nu filmăm să ne amuzăm**», într-adevăr, cam așa ar trebui să fie mereu, chiar dacă Iulian Mihu, amuzîndu-se (și întristîndu-se) ne-a amuzat, totuși, nu numai cîte un pic.

De aici, de la comedie fantastică cu sau fără Gopo (deși Gopo rămîne — calitate rară — inconfundabil) pînă la fantezia numită «**Hyperion**», n-a mai fost decît un pas, săvîrșit de regizorul Mircea Veroiu. Și «paleta de gen» s-a îmbogățit cu încă o dimensiune, inedită, ale cărei origini sînt pe teritoriile de confluență ale realului cu fantasticul...

Forță și forțe artistice

Nu pot fi ierarhizate niciun valorile interpretative ale anului cinematografic: au fost atîția actori buni, în roluri foarte diverse, multe dintre ele memorabile, încît orice operație bilanțieră nu poate fi decît aproximativă, supusă «din plecare» erorilor și omisiunilor. Ce să alegi mai întîi și mai întîi? Compoziția de-a dreptul senzațională a Elizei Petrăchescu pe teritorii de tragi-comedie sau noul «drum în penumbra» al «primăritei» Margareta Pogonat? Pe Toma Caragiu



Un proces
moral
sub cununa
de lămîiță
(«Ilustrate
cu flori
de cîmp»)



Are cuvîntul comedia!
(«Toamna
bobocilor»)

Repan în Dimitrie Cantemir (ca să nu mai vorbim de Ion Popescu Gopo în Petru cel Mare)? Pot fi omise din frunzi de listă performanțele unor actori ca Draga Oltea-

nu-Matei (pe «post» de moașă sau de colectivistă «bătăioasă»), Marin Moraru (absolut inegalabil în tot ce a jucat), Amza Pellea și Radu Beligan (în rolurile unor «tați»

de duminică și de toate zilele), George Motoi ca om de știință în misiune sau Dem Rădulescu ca robot marțian, Carmen Galin ca «floare de cîmp» sau Adela Măr-

**Solemn.
Monumental**
(«Ștefan cel Mare
— Vaslui 1475»)



**Omenie
pentru
fiecare zi**
(«Tată
de duminică»)



'75
filmul românesc

Un an, o treaptă

Ultimele argumente,
dar nu «cele din urmă»

Argumentele vârstei mature a

Culescu ca «floare de seră», poate fi omis maestrul «rolurilor mici», Vasile Nițulescu? De asemenea, putem vorbi despre multe alte interpretări remarcabile ale anului, «semnate» Lazăr Vrabie, Ilarion Ciobanu, Mircea Albulescu, Dan Nuțu, Silviu Stănculescu, George Mihăiță, Gh. Dinică, Ernest Maftei, Melania Cîrje, Cornel Coman, Ileana Popovici, Tamara Crețulescu, George Constantin, Dana Comnea, Florin Piersic, Ioana Bulcă, Irina Gărdescu, Ana Szeles, Emerich Schäffer, Emanoil Petruț, Vladimir Găitan, Dumitru Furdul, Matei Alexandru (și înșiruirea ar putea continua... pînă mîine). Pot fi trecute cu vederea debuturile actricești numite Elena Albă, Horațiu Mălăieles, Gabriel Oseciuc, Cornelia Pavlovici, Ileana Iurciuc, Sorin Lepa? Dificultăți, dificultăți plăcute, desigur, în stabilirea de ierarhii...

Dar nici nu mi se pare oportună o asemenea ierarhizare, oricum relativă. Important este faptul că filmul românesc dispune astăzi de o «garnitură» excelentă de actori pe care are îndatorirea să o fructifice plenar.

Anul 1975 a venit cu multe alte confirmări și certitudini. Regizo-

rale, de pildă. Andrei Blaier, Lucian Bratu, Mihai Constantinescu și-au confirmat vocația pentru filmul de actualitate; Manole Marcus s-a dovedit încă o dată un regizor cu solidă platformă civică, în timp ce Iulian Mihu nu și-a putut disimula talentul.

Regizorii mai tineri vin în continuare, cu forța realistă a lui Dan Pița și cu caligrafia de stilist a lui Mircea Verou, cu seriozitatea artistică a lui Mircea Moldovan, cu marile promisiuni numite Constantin Vaeni și Andrei Cătălin Băleanu; a reintrat după o lungă absență Gopo, regizori ca Gheorghe Vitănidis, Virgil Calotescu, Mircea Drăgan și-au reafirmat sobrietatea, a ajuns în sfîrșit, la film, un regizor ca Doru Năstase, a revenit Gheorghe Naghi, s-au reasezat la «pupitrul» alții...

Scenariști vechi și noi, de la Titus Popovici la regretatul Octav Păncu-lăși, de la Petre Sălcudeanu la Dumitru Solomon, de la Ioan Grigorescu la Constantin Stoiciu și Mihai Creangă s-au străduit să ofere filmului texte de vîrstă matură.

Operatori mai vechi și mai noi, la rîndul lor, au oferit multe imagini de antologie, care vor rezista, desigur, încă mulți ani de acum înainte.



Muchiile
și nuanțele
adevărului
(«Filip cel bun»)

filmul politic

Dimensiunea contemporană

Cinema

Politicul este în film cea de-a patra dimensiune a sa. Peste popularitate, plasticitate și dinamism, politicul vine cu ceva nou și grav,

absolut omenesc, și activează în sensul superior, moral, milioane de pasionați ai dreptunghiului alb.

Politicul este, de vreo cîteva zeci de ani, sarea filmului contemporan, el ne-excluzînd meditația și șahul de idei, reflecția verticală ca o cădere de apă ci, dimpotrivă, favorizînd-o.

După ce urmărești, cel mai adesea cu sufletul la gură și participînd direct, netrucut, la cele ce se petrec pe ecran, filme ca «Z», «Puterea și Adevărul», «Facerea lumii», «America-America», «Cenușă și diamant», «Cazul Mattei», «Procesul de la Nürnberg», «Bătălia pentru Alger», îți dai sea-

ma, și mai bine, cît de vi-guroasă e dimensiunea politică a filmului. Peliculele citate, ca și atîtea altele, catalogate demult, cu drept cuvînt, drept piese de rezistență, drept «topuri arhimedice» ale creației cinematografice, dezbat idei, incită și educă, fac din simplul plătitor accidental cîteodată al unui bilet, un martor al istoriei și evoluției societății prin luptă.

Il obligă să gîndească de partea cui ar fi fost, de partea cui este. Filme-document, filme-eseu, filme-strigăt, așa am putea numi, într-o aproximativă terminologie, filmele politice.

Introspecții sociale, uneori chiar fresce ale unor mari

cinematografiei noastre nu se o-
presc aici. Nu putem omite, de
pildă, dezvoltarea prodigioasă pe
care a înregistrat-o în ultimii ani
filmul documentar. Ne-ar fi greu să

alegem, din cele peste 200 de scurt-
metraje produse în 1975 la Studioul
«Al. Sahia», doar câteva titluri exem-
plificative. Este cert, însă, că mulți
dintre creatorii documentariști au

atins parametri înalți de maturitate
civică și artistică, astfel încât, ală-
turate, filmele unui an dimensio-
nează multilateral și convingător
pe ecran realitatea efervescentă a
țării în pragul unui nou cincinal.
Preocupările cinematografice diver-
se, pe teme cetățenești sau cultu-
rale, ale unor regizori ca Titus
Mesaroș, Mirel Ilieșiu, Ion Moscu,
Al. Boianu, Erich Nussbaum, an-
chetele sociale întreprinse de Flo-
rica Holban, documentarele știin-
țifice semnate de Ion Bostan sau
de Dona Barta, forța gândului tânăr
afirmată de Felicia Cernăianu, Con-
stantin Vaeni, Nicolae Cabel sînt
cîteva (puține) din realizările (mul-
te) filmului documentar românesc
în ultima vreme.

La rîndul său, prin creații recen-
te, filmul românesc de animație se
inscrie pe o traiectorie ascendentă.
Este mult îmbucurătoare și această
constatare: la acest capitol avem
— nu-i așa? — de apărut și de sus-
ținut un prestigiu mondial.

Argumente, argumente, argu-
mente...

Mărturii de naturi diferite vin în
sprijinul constatării că filmul româ-
nesc a parcurs, în ultimii ani, un
drum fertil de maturizare politică
și artistică. De la **«Puterea și A-
devărul»** încoace s-a afirmat tot
mai puternic angajarea unor ci-
nești reprezentativi în curentul
larg de ridicare socialistă a con-
științelor, de implicare a artei în
viața socială, de participare directă
a artiștilor, cu mijloace specifice,



seisme istorice și mentalități,
biografii ale societății ome-
nești cu toate punctele ei de
maxim și de minim, filmele
politice declară, denunță, mobi-
lizează (nu cred că ne sperie
termenul acesta), fortifică mor-
al, enunță și demonstrează
fără pudibonderie tezele uma-
niste ale bătăliei pentru pu-
tere și justiție, pentru pro-
gres și demnitate. Filmele
politice sînt filme despre con-
diția umană, despre demni-
tatea efortului și a riscului
cu investitură nobilă pe care
Malraux îl numea cu simpli-
tate carteziană: «opusul umi-
linței». Politicul este în film
cea de a patra dimensiune a
sa și poate cea mai importantă.

Prin el, piesă de rezistență

și cîmp de forță al discursului
cinematografic, la mari tem-
peraturi ale sentimentului,
fără a exagera dar și fără a
estompa, filmul de artă ajun-
ge, cîștigînd în gravitate și
viziune, să analizeze cauze și
efecte, raporturi și soluții,
ajunge prin urmare să depă-
șească vagi cauze individuale,
punînd diagnostice structuri-
lor unor generații și eveni-
mente, chiar generațiilor și
evenimentelor înseși.

Filmul politic, cînd e bine
făcut, cu adevăr și cu măsură,
poate destrăma un mit con-
form căruia rolul artei ar fi
acela de a deforma realitatea
sensibilă pînă într-atît încît
s-o pui de acord cu tine însuși,
pînă cînd ea, realitatea, să-ți

semene, proiectîndu-și EUL
asupra întregului cosmos. Un
film politic bine făcut con-
vinge dimpotrivă că rolul ar-
tei este acela de a acorda in-
dividul cu lumea, cu adevă-
rurile ei de aur, cu revoluția
și sensul istoriei, al cunoaș-
terii care nu se mărginește
doar la speculația categorială
ci implică și fapta.

Filmul politic, atunci cînd
e bine făcut, este etic, el
vede în artă un mod revolu-
ționar de a minui existența.

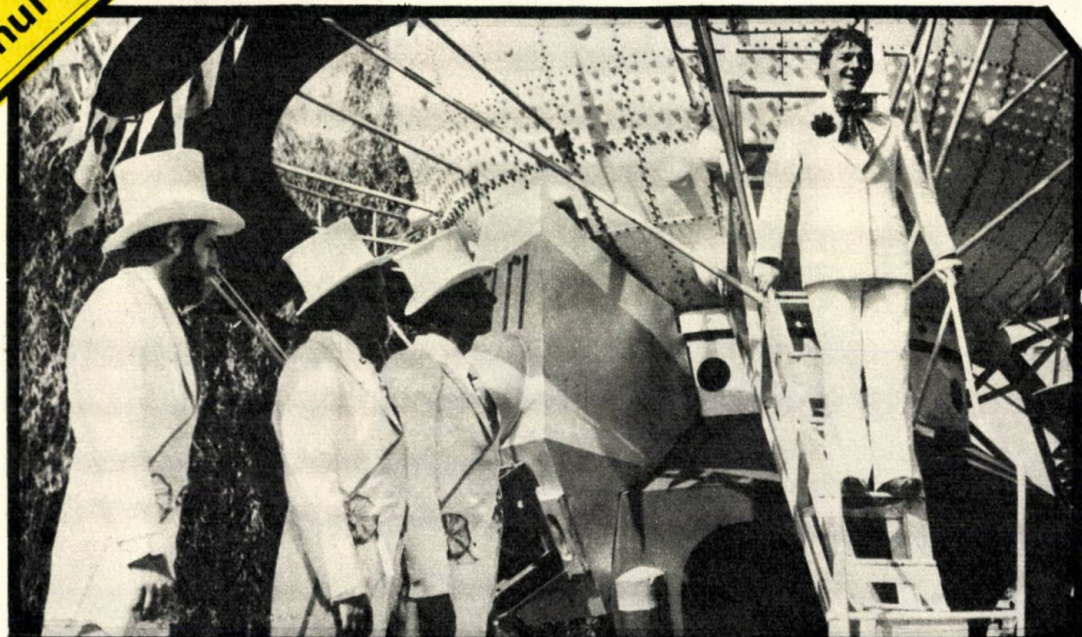
Politicul este în filme, o
repet, cea de a patra dimen-
siune a sa și poate cea mai
importantă.

Dan MUTĂȘCU

'75
filmul românesc

Un an, o treaptă

la dezbaterăa unei problematici de
veritabilă actualitate. «Cred că nu
mai putem spune acum — sub-
linia tovarășul Nicolae Ceaușescu
încă din 1974 — că avem o cine-



...3-2-1. A zburat racheta? («Comedie fantastică»)



Oamenii văzuți de la înălțimea lor («Orașul văzut de sus»)

matografie nouă sau tină. Ori-
ce tinerețe are o limită. Cine-
matografia românească a ajuns,
cred, la anii maturității. Ea nu
mai poate avea scuzele tinereții
invocate în trecut, nu mai poate
apela la o astfel de indulgență.
Lucrul acesta este valabil atât
pentru scenariști, cât și pentru
regizori și actori — pentru toți
cei ce concură la realizarea fil-
mului».

Firește, în lumina acestor noi
exigențe, mai sînt multe de făcut.
Anii de maturitate solicită o abor-
dare cinematografică matură, res-
ponsabilă, a proceselor de perfec-
ționare a vieții sociale care se des-
fășoară sub ochii noștri, a proce-
selor de perfecționare a omului

însuși, a conștiinței sale, a felului
său de a gândi și trăi în prezent.

Au fost produse, în ultimii ani,
și destule creații în care efortul
constructiv al prezentului nu era
decît un ecou îndepărtat.

Se mai operează încă cu sa-
bloane, cu personaje fără adevăr
de viață, cu întâmplări lipsite de
tensiune spirituală, se mai con-
fecționează conflicte și se mai re-
curge la rezolvări extra-artistice
ale deznodămîntului.

Se mai colorează viața în roz sau
în gri. Chiar în cazul unor producții
de real interes tematic, sărăcia de
mijloace artistice folosite de cine-
aști, stîngăciile realizatorilor au di-
minuat, nu o dată, forța de convin-
gere și de comunicare a filmelor

respective. Sînt încă multe îndă-
toriri cinematografice neîmplinite
față de prezentul vieții sociale.

Revenim din nou, iată, revenim
mereu la «cuvîntul de boltă»: **Via-**
ta. Viața de astăzi a țării! Mi-aș
îngădui să transcriu aici, în încheie-
rea acestor însemnări de An Nou,
un gând mai vechi al eminentului
regizor Victor Iliu, a cărui valabili-
tate este de foarte «la mulți ani»:
«Avem noi înșine suficiente jaloane
de referință pentru definirea
unui univers și a unui limbaj pro-
prii artei noastre, rămînd în afara
oricărui îndoieli că viața noastră
de azi e aceea care poate să «com-
munică» filmelor noastre valorile
la care ele aspiră și sensul lor».

Călin CĂLIMAN

La porțile fanteziei («Hyperion»)



posibilități posibile

Plaja

Am văzut multe filme docu-
mentare despre plajă (oameni
nebronzăți, oameni bronzăți, fe-
țe, valuri, mingi, nisip, copii care
aleargă, care nu aleargă, etc.).
Propun pentru un viitor film docu-
mentar două instantanee:

● Aceași plajă. Un difuzor.
La difuzor, un anunț: «A fost
găsit copilul Jenică P. în vîrstă
de șase ani. Are costum de baie
alb și șapcă roz. Părinții sînt
rugăți să vină la recepția hotelu-

lui X». Jenică discută cu recep-
tionera: — Nu vreau să vină
mama. — De ce? — Pentru că
în fiecare zi găsește un alt tătîc
pe plajă. Mama a sosit de-abia
peste vreo trei ore. Fusese cu
un domn, pe care l-a cunoscut
pe plajă, la plimbare cu trăsura.
— Pur și simplu am uitat de ăsta
mic. Băiețelul nu plîngea, dar
avea ochii plini de lacrimi mute.

● Aceași plajă... Într-un sez-
long, sub o umbrelă, o fată de
o frumusețe răpitoare: părul roș-
cat (frumose nu sînt numai

blondele), ochii verzi. E învă-
luită într-un halat. În jurul ei,
cinci bărbați rid, fac giumbuș-
lucuri, îi aduc Pepsi și fructe.
Pe chipul fetei citești bucuria de
a trăi. Amiază... Lumea pleacă...
Unul din băieți o sărută tandru,
pe urmă o ia în brațe și-o poartă
pe plajă... O poartă pe faleză.
...Cu ea în brațe se suie în
autobuz. Fata de o frumusețe
răpitoare, roscata cu ochii verzi,
o talentată fiziciană din C. avea
picioarele paralizate din naștere.
În autobuz, cei doi se sărutau
și zîmbeau.

Alexandru STARK

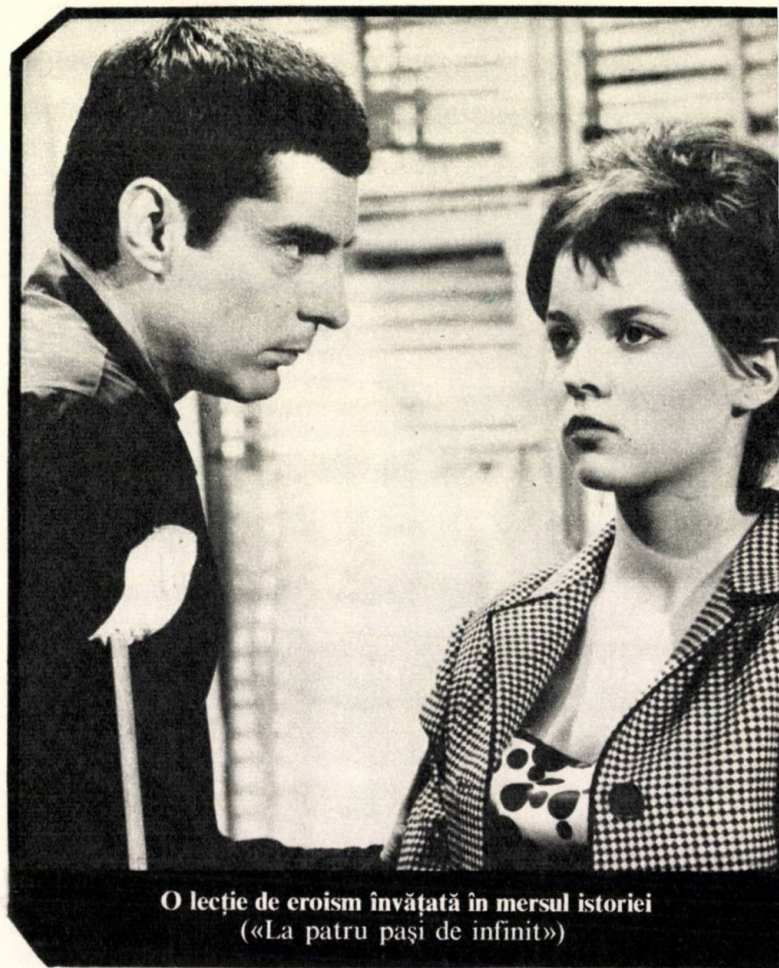
3 decenii
de film românesc

Eliberarea, sursă și resursă



Într-o sală cu 200 de spectatori, pe o zi de caniculă, revedeam «**Valurile Dunării**» după 16 ani. Țineam minte fiecare moment din înaintarea șleului încărcat cu arme pe Dunărea minată de nemți; știam fiecare gest al lui Ciulei umilindu-și angajatul, pe Vrabie, ce-și disimula identitatea de ofițer sub haina de puscăriaș și totuși așteptam secvențele cu aceleași încordare. Îmi răsună la tel de proaspătă vocea lui Clody Bertola de pe placa hirlită răspindind în aerul plin de pulbere «Dunărea...» lui Ivanovici, ca un parfum din alte vremuri. Mă suspectam de melancolie cronică după tinerețea mea cinematografică. Atunci am privit în jur și am simțit în întuneric tensiunea sălii, auzeam respirații scurte, poate din pricina căldurii... Dar când s-a aprins lumina nu mai aveam îndoile: emoția era prezentă acolo. În sala cu mulți tineri, strînși într-o după-amiază de mai la Cine-

**Eliberarea,
sursă
de
inspirație
a unor
filme
valoroase
intrate
în fondul
de aur
al istoriei
noastre
cinematografice**



O lecție de eroism învățată în mersul istoriei
(«La patru pași de infinit»)

matecă, pe când la șosea teii..., «**Valurile**» lui Ciulei rămîne un film bun pentru toate generațiile, film de selecție, nu doar ocazională, film de cinematecă, fără uzură morală și artistică. Economie a acțiunii, concentrare severă pe cîteva secvențe-cheie: petrecerea din cabină, stînjeneala celor doi bărbați și a tinerei mirese (unde am regăsit scena tot bine făcută, a da, la Andrei Cătălin Băleanu, în «**Muntele ascuns**»), gelozia lui Ciulei încăr-

cînd atmosfera, schimbul de priviri — falsă pistă — a celor doi complici, dar nu sentimentali, cum erau bănuți; deminarea, gest eroic, scurt, fără pregătiri trîmbițate, discret și sobru, ca întreg acest film închinat insurecției, simplu ca o respirație a vieții, nu ca un ditiramb solemn. Schimb rapid de focuri între muncitorii ce primesc în sfîrșit armele și nemții ce apără portul (unul din fasciștii «debarcați» de pe șlep, un tînăr asistent de regie ce făcea figu-

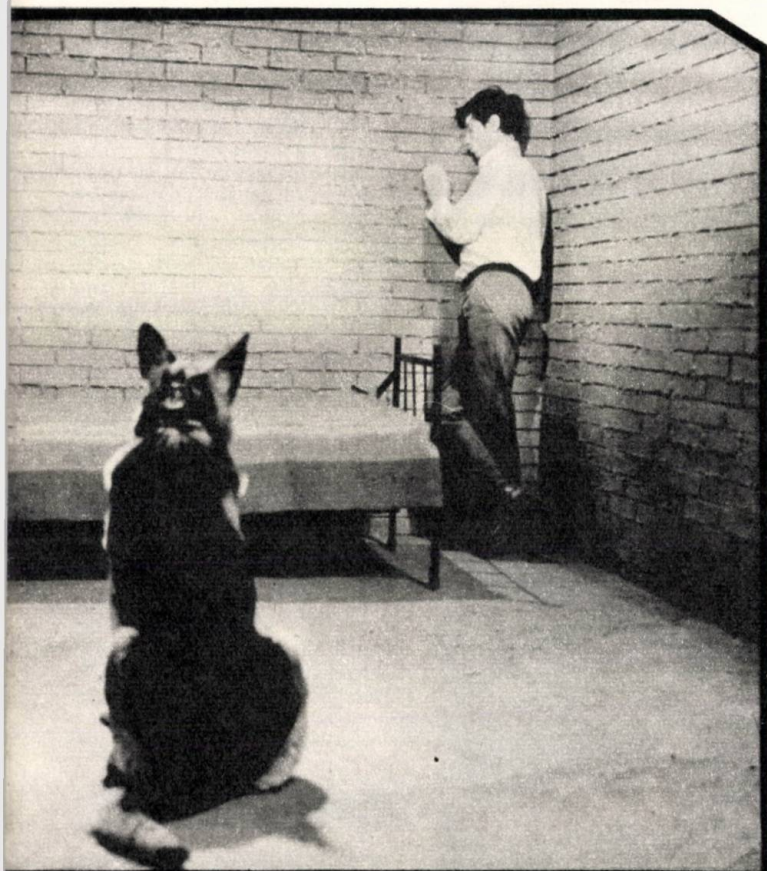
rație doar ca să fie în preajma meșterului Ciulei, se numea Lucian Pintilie); cadre simple, deloc spectaculoase, montate alert, montate modern, mai mult din detalii ce sugerau lupta, nu o reconstituiau cu toată pirotehnia. Moartea marinarii — scenă antologică: Ciulei rănit cere să-și aprindă țigara, când își încredințează, firesc ca și sfârșitul, femeia, prietenului său: «Ai grijă de Ana». Scenariștii erau

chinat eliberării; '59: «**Furtuna**» și «**Valurile...**» — generoase acorduri în major; '60: «**Soldați fără uniformă**» — suflu de reportaj autentic; '61 — «**Străzile au amintiri**», patetică și sobră «cadentă»), am câștigat, pe lângă sinceritatea tonului, un profesionalism care se cerea dus mai departe. Fructificat. În unele cazuri a și fost. Dar nu întotdeauna și la parametrii scontați.

vederile noastre cinematografice. Un film matur al lui Francisc Munteanu: «**La patru pași de infinit**». În ciuda ilogicului primelor secvențe (sabotajul de sub nasul nemților, urmărirea pe străzi, etc.) filmul de interior, petrecut în casa doctorului, câștigă mult prin interpretare (Cella Dima, Șeptilici, Irina Gărdescu), dar mai ales printr-unul din interpreți pe nume **Silviu Stănculescu** — căldură, generozitate (ulterior cam monoton exploatată în filmul românesc). Finalul, foarte inspirat: împușcarea ofițerului și dramatica stăpânire a fetei ce preia lecția de eroism. Film-frescă a unei etape de pregătire a spiritului revoluționar, destinul (convingător) unei familii muncitorești; «**Cartierul veseliei**» aducea în centrul atenției artistice; un nou condei scenaristic: **Ioan Grigorescu** și un regizor căruia cinematograful îi va datora câte ceva: **Manole Marcus**. De n-ar fi să-l amintim (în aceeași formație cu Ioan Grigorescu) decât cu «**Canarul și viscolul**», tot film de rezistență pe care nu l-au mai egalat în expresivitate plastică, sonoră și sugestivitatea crochiurilor psihologice alte opere ale aceluiași autori. Povestea din «**Canarul...**» se baza pe un fapt real: un tânăr ilegalist e găsit înghețat într-o sondă părăsită așteptându-și «legătura». Cinematograful românesc se apropie cu emoție de calea neorealismului, chiar dacă nu găsește expresia optimă, chiar dacă ceea ce câștigă în adevăr și forță a detaliului pierde uneori în construcție și în ritm.

Sinceritatea

Trei filme într-un an (1965) demonstrează că nu formula sfîștește locul, ci noblețea temei. Sinceritatea și talentul. «**Duminică la ora 6**» pornea tot de la o întâmplare reală. Un gazetar — generație de luptător ilegalist, **Ion Mihăileanu**, a scris o poveste simplă și autentică. Regizorul i-a păstrat tonul, credința personajelor și a îmbogățit filmul cu detalii (uneori mai complicate, în genul probării rochiei de mireasă de la magazinul cu haine de închiriat, cu un umor ce taie ridicolul scenei), alături cu scene de un adevăr cutremurător: fuga Irinei rănită de fasciști, sprijinirea ei de zidul ciuruit, răsucirea dure-roasă de vrej smuls înainte de vreme și ochii ce se aburesc treptat dar continuă să ne privească multă vreme după ce s-a terminat războiul, multă vreme după ce s-a



...și așa se călește oțelul
(«Canarul și viscolul»)

și ei doi tineri: **Titus Popovici** și **Francisc Munteanu**, nu mai făcuseră decât «**Furtuna**» cu câteva luni în urmă, pe aceeași temă care le stătea la inimă, ei înșiși generație utecistă împărțind manifeste, preluând armele, amănându-și prima întâlnire de dragoste pentru mai târziu, pentru duminică la ora 6 după război.

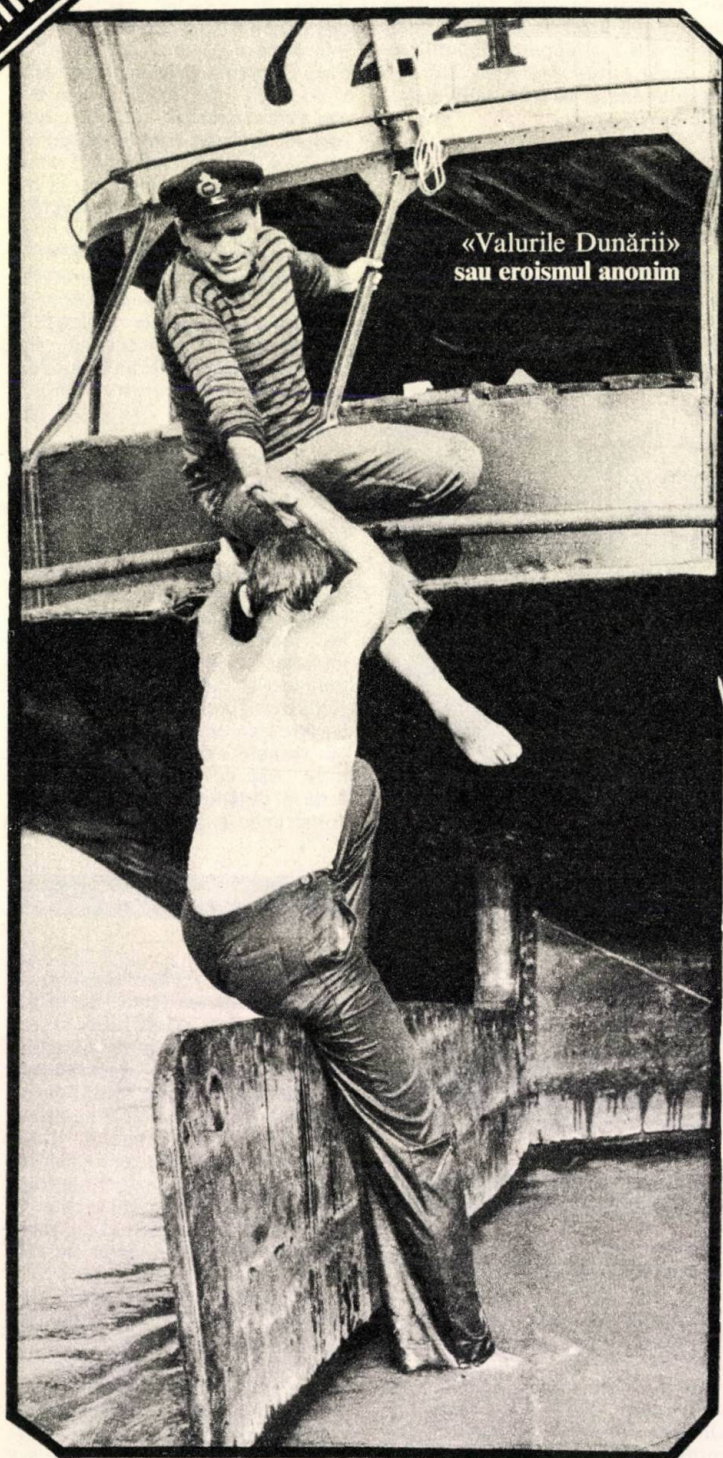
Am câștigat în anii aceia (— '57: «**Dincolo de brazi**» — primul acord impetuos al concertului în-

Noblețea temei

Să urmărim în continuare: '63 — «**Cerul n-are gratii**», modestă povestire în care romanța sentimentală a tânărului pictor și a modelului său aburea istoria dramatică. Extins pe două serii, dar cu confruntări de reală tensiune, tipologie pregnantă: «**Străinul**» după Titus Popovici. Un bun interpret de film, Ștefan Iordache, pierdut ca ațiția alții din

de 3 decenii
de film românesc

Eliberarea, sursă și resursă



«Valurile Dunării»
sau eroismul anonim

terminat filmul lui Pintilie. Sau gara filmată ciné-vérité, cu tinerii aceia cu figuri apatice, de o indiferență ce-i apare criminală celui ce-și sacrificase dragostea. **Filme mari**, pentru că sînt în primul rînd **filme adevărate**, pentru că vorbesc generațiilor următoare pe un ton apropiat, nedidactic, despre tinerețea și idealurile părinților. O istorie trăită, reîntăită pe ecran și nu solemn pusă în cadru, înrămată ca un tablou solemn de manual școlar. Ceea ce nu înseamnă că numai soldații revoluției de ieri au devenit cronicarii cei mai inspirați ale acestor imagini. «**Tunelul**» nu avea forța emoțională a unui... «**Magellan**» de pildă, cu toate că, dintre generațiile de creatori, unul trăise războiul, altul și-l imaginase numai. Dar cu ce intensitate! «**Întoarcerea lui Magellan**» e un poem de dragoste, desigur, dar lumea tinerilor și pregătirea insurjecției nu-s doar fundal istoric, ci rațiunea însăși de a fi, de a exista, de a iubi și a muri a lui Romeo și a Julietei sale din subsolul cinematografului de cartier. Rar am văzut ambianțe mai de-acolo, străzi mai autentice dintr-un București vechi: cheul Dîmboviței cu anticari și covoare olteneste, capătul liniei, tramvaiul 4, de care regizoarea Cristiana Nicolae n-avea cum să-și amintească, jurnale UFA pe care n-avea cum să le fi văzut decît la Arhiva de filme, bombardamente pe care doar reportajele epocii le-au putut evoca...

Trilogiile

«**Procesul alb**» a fost la vremea lui cîștigarea pentru cinematograful a unui mare scriitor: **Eugen Barbu** —care va împlini ulterior cu «**Face-rearea lumii**» și «**Tatăl risipitor**» o importantă trilogie din istoria noastră contemporană. A lungului drum din suferință spre cunoaștere și acțiune a unor destine individuale prinse în vârtejul istoriei. Care fac istoria, cu toată ființa lor, plătind scump ca Oaie cu ai săi, ca tipograful din «**Facerea lumii**», ca unul din eroii «**Procesului alb**». Opere ambițioase, opere de autor, cu toate că regizorii celor trei filme au toșt alții, unii mai fideli cărților lui Barbu, alții mai mult lor înșiși, cu rezultate inegale, dar importante în evoluția cinematografului

romănesc către o școală națională. Către un profil propriu, cristalizat mai ales pe asemenea teme, într-un asemenea context istoric, într-un asemenea climat literar-cinematografic.

O altă trilogie a luptei poporului culminând cu actul istoric de la 23 August o datorăm lui **Mircea Drăgan**, în colaborare cu **Titus Popovici** și **Nicolae Țic**. «**Setea**» — valoare clasică a cinematografului nostru, urmărirea revoluționară mutație de conștiință a satului improprietărit, «**Lupeni**» și «**Golgota**», etape emoționante din procesul dureros de radicalizare a conștiințelor, trecerea de la revendicări economice la cîștigarea unei gândiri politice, a unei conștiințe de clasă. Rigoarea tabloului social, echilibru armonios între **ce-ul** și **cum-ul** poveștii, o dirijare matură a scenelor de masă și o atentă urmărire a procesului de cristalizare din starea amorfă, de revoltă spontană, a unei atitudini de luptă deschisă, spre țeluri limpezi — toate acestea fac din filmele amintite opere de prestigiu ale cinematografului nostru revoluționar.

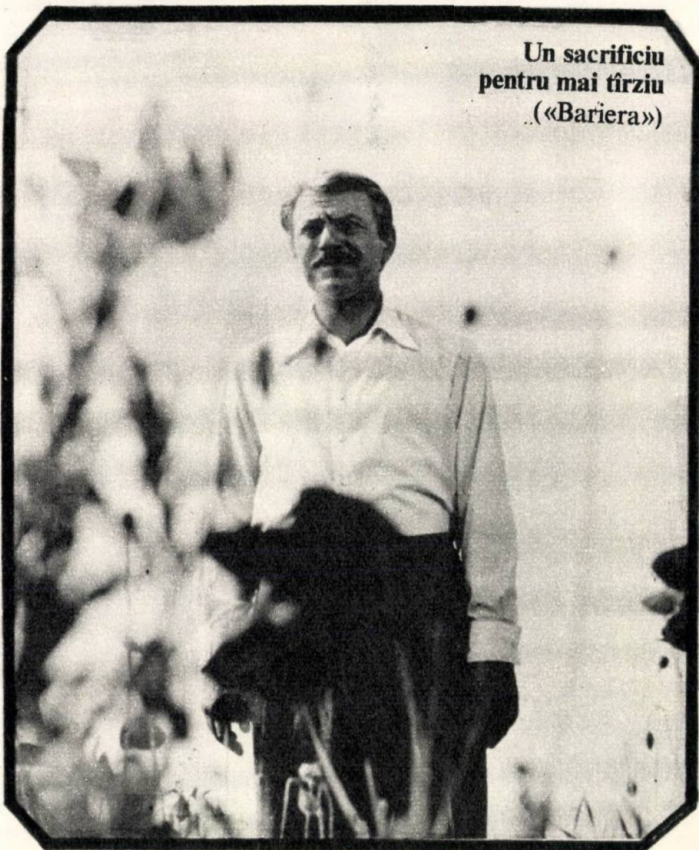


Prea lucid
să nu-și înțeleagă
epoca
(«Serata»)

Eroul

«**Bariera**» lui Teodor Mazilu și Mircea Mureșan (tandem, în sfîrșit, bine sincronizat) impunea, în filmul eliberării, un erou de un farmec inedit. Un comunist pentru care lupta cu Siguranța, cu lumea comisarului și-ai lui, nu se dădea doar prin tăcerea încăpățînată la interogatoriu, ci și prin replica de duh. Acidă, ofensivă, spirituală, ea ridiculiza adversarul, compromițându-i grav autoritatea. Inteligența lui Vițu-Cotescu devenea armă la fel de subversivă ca și tiparnița ascunsă în subsolul casei. Și, reînnoind tradiția inteligenței și abnegației eroului comunist, «**Zidul**» lui Vaeni înscrie un vîrf artistic în aria tematică de care ne ocupăm. Și nu numai în ea. «**Zidul**» revine la formula «de cameră» a «**Duminicii...**» și a «**Întoarcerii lui Magellan**». Personaje puține, restrîngerea acțiunii la minimum de evenimente și decoruri, o încărcătură intens dramatică pe metru pătrat de spectacol — antispectacol cinematografic, fără efecte pirotehnice și desfășurări de efective armate, cu un eroism conținut în fapte și nu declarat retoric.

Au fost desigur mult mai multe filmele insurecției și ale faptelor eroice din timpul războiului și ilegalității. De pildă, «**Serata**» Mal-



Un sacrificiu
pentru mai tîrziu
(«Bariera»)

3 decenii
de film românesc

Eliberarea, sursă și resursă

vinei Urșianu, personalitate
aparte în peisajul nostru, la

antipodul formulei neorealiste, cu o
argumentație solidă a ideilor, cu o

arhitectură beton armat a caractere-
lor devenite argumente ale demon-



Destinele
a două familii —
destinul
unei singure istorii
(«Cartierul veseliei»)



Copilăria și jocul de-a moartea
(«Atunci i-am condamnat pe toți la moarte»)

strației filmice. Au mai fost și «**La porțile albastre ale orașului**» ori «**Stejar, extremă urgentă**», povestiri obișnuite despre întâmplări extraordinare cu un romantism al momentului și mai puțin al caracterelor. Nu trebuie uitate câteva reușite ale polițier-ului psihologic, inspirat din dramaticele etape ale acestei lupte.

(De la «**Secretul cifrului**» care încă «mai ține» la o competiție a filmelor cu suspens, la riguroasa, aproape matematica formulă a suspiciunii din «**Ceața**», ori mai spectaculoasă ca desfășurare exterioară, seria «**Miinilor curate**», cu al său popular erou) Dar tabloul nu se încheie aici, filmul filmului eli-

berării are un final deschis, plin de surprize, pentru că — spunea cineva — învățăm de fiecare dată să fim actuali față de prezent și (aș adăuga) față de trecutul nostru.

Alice MĂNOIU



Un meșter
Manole
al vremurilor
noi
(«Zidul»)



Un fel de comisar Roman
cu aproape două
decenii în urmă
(«Secretul cifrului»)



Andantele
unui concert
tragic
(«Stejar,
extremă urgentă»)

de 8 decenii
de film românesc

Sub zodia „Independenței României”



Apariția primelor filme românești se înscrie destul de târziu în perimetrul producției cinematografice europene, spre sfir-

șitul aceluia „al doilea val” care, între 1908 și 1912, după un deceniu de dominație a producțiilor franceze și italiene, aduce pe ecrane primele filme ale țărilor din nordul și estul Europei. Printre acestea, cinematografia noastră are însă privilegiul a se fi afirmat, de la început, cu o lucrare foarte importantă ca proporții și absolut originală în concepție: filmul «Independența României».

Acest film istoric, conceput la sfârșitul anului 1911 și realizat în

Un film românesc,
«Independența României»,
inaugura în 1912 un nou mod
de a înțelege filmul istoric.

Abia în 1915,
«Nașterea unei națiuni» reconstitua
războiul
cu aceeași scrupuloasă preocupare
documentară



La Sarmizegetusa
stă
mîndru Decebal
(«Dacii»)

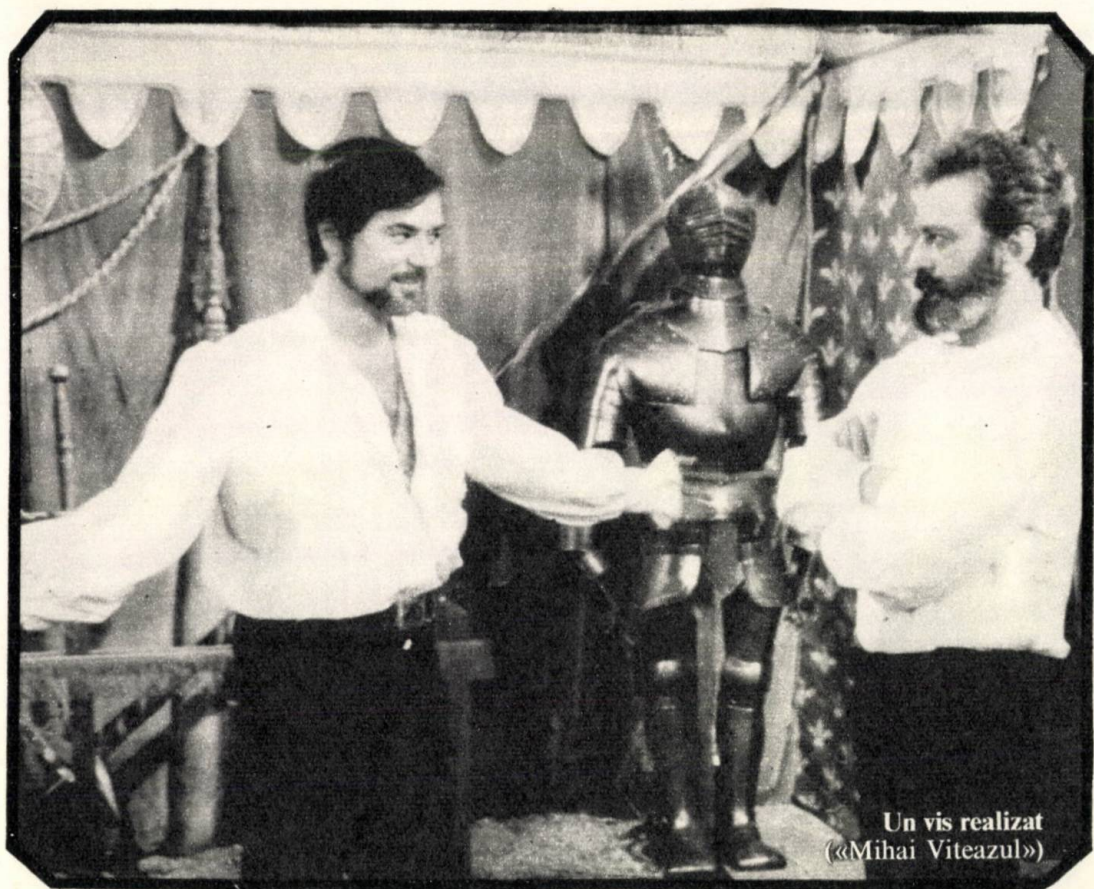


Sîntem aici
de 2000 de ani!
(«Columna»)

prima jumătate a anului 1912, depășea lungimea de 2 000 de metri, ceea ce reprezenta o cifră enormă pentru acea vreme — și utiliza cîteva zeci de mii de figuranți, căci realizatorii, obținînd sprijinul necondiționat al armatei, au reconstituit bătăliile din războiul românoruso-turc cu cîteva divizii de infanterie, artilerie, cavalerie și geniu, cu întregul lor efectiv. Prin amploarea mijloacelor utilizate, filmul se situa deci pe același plan cu cîteva dintre «coloșii» cinematografici ai vremii, cum ar fi superproducțiile italiene «Quo Vadis» sau «Cabiria» care aveau să apară pe ecrane în același an.

Un primat mondial

Dar dincolo de acest merit al îndrăzelii proporțiilor, filmul se distingea și prin originalitatea concepției sale, care la aspecte de inovație. Într-o vreme cînd filmele istorice franceze se inspirau din anecdota alcovului regal, iar filmele italiene evocau războaiele romanilor cu cartaginezii numai spre



Un vis realizat
(«Mihai Viteazul»)

Sub zodia „Independenței României“

Demnitatea
și conștiința demnității
(«Ștefan cel Mare
Vaslui 1475»)



a permite o cât mai spectaculoasă desfășurare de costume fanteziste și de animale exotice în decoruri copleșitoare prin cantitatea de butaforie, «**Independența României**» se încumeta să reconstituie, cu o strictete documentară, în costumele autentice ale timpului, evenimente istorice datate cu precizie, băcăliile petrecându-se pe locurile adevărate unde avuseseră loc și după planurile păstrate în arhivele militare.

De altfel, faptele istorice erau prea recente și prea vii în mintea multor contemporani pentru a îngădui ca «legenda să deschidă porțile fanteziei aproximațiilor istorice și erorilor cronologice», așa cum se exprima cronicarul unei reviste franceze de cinema, după prima prezentare a filmului la Paris, în iunie 1912, în fața criticilor.

Pentru a obține aceste caractere de reconstituire documentară, realizatorii s-au deplasat de la un capăt la altul al țării, de la Măcin — unde pontonierii unităților de geniu au refăcut un pod identic cu cel pe care armata română trecuse



Permanența unei cauze:
independența
(«Nemuritorii»)

Dunărea în 1877 — pînă în regiunea Severinului, unde s-au filmat luptele de la «Munții Verzi», într-un peisaj ce semăna cu locurile adevărate ale luptei. Chiar și harnașamentele cailor, utilizați de actorii care întruchipau personalități din comandamentul armatei, erau autentice, scoase din rafturile depozitelor în care așteptau crearea unui Muzeu al Armatei. Iar la această impresie de realitate contribuiau și măștile, extraordinare ca asemănare, realizate de machiorul Teatrului Național, Pepi Machauer, pentru actorii care întruchipau personajele istorice. Printre ele se relevă mai ales figura lui Mihail Kogălniceanu — interpretat de marele actor Ion Niculescu, creatorul lui

a stabilit chiar de la începuturile cinematografului românesc cîteva dintre caracteristicile sale cele mai de preț, care îl vor întovărăși și îi vor conferi vitalitate de-a lungul tuturor deceniilor următoare.

Gîndul care ne inspiră și azi

Cea dintîi dintre ele a fost gîndul generos de a alege ca tematică lupta poporului nostru pentru independență. Un gînd care se poate urmări de-a lungul întregii producții românești, inspirînd și azi filme valoroase. Ideea luptei pentru independență se va împleti însă ca tematică majoră a filmelor românești cu ideea luptei pentru unitate națională și cu cea a luptei pentru

de la 1877, iar viitorimii îi va rămîne tabloul viu al vitejei românești». Aceeași febră patriotică se simte pulsînd și în adeziunea totală a trupei Teatrului Național. De la cei mai vîrstnici pînă la cei mai remarcabili dintre debutanții ultimelor promoții, aproape unanimitatea actorilor primei noastre scene se recunosce în film, interpretînd roluri de scurtă apariție, aproape figuratie. Însăși decana scenei românești, Aristizza Romanescu, făcea o apariție de cîteva clipe, emoționantă prin discreția jocului ei, în rolul unei infirmiere dintr-un spital de campanie. Iar în jurul ei se găseau aproape toți cei cărora le fusese profesora și care aveau, foarte curînd, să facă gloria scenei românești — ca Maria Giurgea, Maria Filotti, Agepsina Macri, Ion Manu, G. Ciprian, Sonia Cluceru — sau să se afirme mai tîrziu pe primul plan al cinematografiei europene, ca Elvira Popescu sau Alexandru Mihalescu, pe atunci la începutul carierei lor teatrale.

Initiatori ai filmului, actorii Teatrului Național au realizat și scenariul, la care au lucrat Nottara, Liciu și Demetriade, împreună cu tînarul scriitor Corneliu Moldovan — viitor președinte al Societății Scriitorilor Români și director al Teatrului Național — și cu tînarul actor de 20 de ani, Grigore Brezeanu, care a fost și regizorul filmului și care, împreună cu Vasile Toneanu și Aristide Demetriade vor supraveghea la Paris, în iunie 1912, lucrările de finisaj ale filmului, pînă la realizarea copiei definitive, cu aceeași pasiune pentru ceea ce Demetriade numea — într-o scrisoare către Nottara — «scumpul nostru film».

O bună ursitoare

La prezența masivă a unor interpreți îndrăgiți de public, se adaugă apoi un alt element de valoare care și-a dovedit și el perenitatea: strînsa relație a filmului românesc cu literatura noastră. Introducînd în acțiune, ca eroi ai filmului, personaje desprinse din poemele consacrate de Vasile Alecsandri ostășilor războiului de la 1877—78 — Peneș Curcanul, Rodica sau Cobuz — care uneau episoadele militare printr-o emoționantă prezență umană, autorii scenariului stabileau de la început interferența dintre clasicii literaturii românești și tînăra noastră cinematografie.

Tot acest mănunchi de elemente generoase a determinat, la rîndul său, o spontană și masivă adeziune a publicului din sălile noastre de



Cu el începe seria filmelor din «epopeea națională» («Tudor»)

Cațavencu din «O scrisoare pierdută».

Prin acest mod de a concepe filmul de război, realizatorii români stabileau un adevărat primat mondial, inaugurînd un stil de lucru și o concepție care se va afirma în America abia mai tîrziu, în 1915, cînd marele regizor D.W. Griffith turnează «Nașterea unei națiuni», reconstituind luptele războiului de secesiune cu aceeași scrupuloasă preocupare documentară.

Dar pe lîngă aceste merite care îl înscriseră în istoria filmului mondial, trebuie să subliniem și altele, mai aproape de sufletul nostru. Căci, printr-un fericit concurs de împrejurări, «Independența României»

dreptate socială.

Actorii frunțași ai Teatrului Național care luaseră inițiativa realizării filmului «Independența României» — Constantin Nottara, Aristide Demetriade, Petre Liciu, Ion Brezeanu, Vasile Toneanu — aveau conștiința că fac prin această realizare nu numai un act de cultură, dar în primul rînd un act patriotic. O sublinia și un gazetar al vremii care, la 1 decembrie 1911, scria în ziarul de teatru «Rampa» înființat de N.D. Cocea: «La noi maestrul Nottara e pe cale să facă o operă patriotică, redînd războiul României pentru independență printr-un film, astfel că generațiile de astăzi vor învăța istoria luptelor

Sub zodia „Independenței României“



În «Independența României»
doi mari actori ai Naționalului pot fi recunoscuți:
Sonia Cluceru și Al. Mihalescu

cinema. Prezentat în premieră la 1 septembrie 1912, într-o sală care avea aproape 1 500 de locuri, filmul și-a continuat cariera în premieră, timp de aproape o lună, colindând apoi toate orașele țării și trecând munții în Transilvania, aflată încă sub stăpânirea monarhiei habsburgice, unde prezentarea filmului s-a transformat în autentice afirmări de patriotism, luînd caracterul unor manifestații patriotice pentru unitatea românilor din cele două părți ale Carpaților. Această aderență a publicului la prima noastră producție a devenit și ea tradiție. Fără interesul spectatorilor, fără sprijinul lor, care făcea uneori din filmele românești mari succese ale stagiunii, ar fi fost imposibil ca ideea de «film românesc» să se mențină vie în anii grei ai perioadei interbelice, cînd, lucrînd în condiții artizanale, fără sprijin oficial și cu mijloace tehnice perimate, s-a putut ajunge în anii dintre 1924 și 1929 la o producție medie de cinci filme pe an.

În perspectiva istoriei filmului românesc, pe care micul mînușchi al istoriografilor români de film e pe cale să o desăvîrșească, ne putem da seama că, în adevăr, urșita filmului românesc s-a definit o dată cu filmul «Independența României» și a trăit pînă azi sub zodia sa.

Un an după «Independența României», Leon Popescu, care finanțase filmul și fusese cuprins de pasiunea cinematografului, realiza

cel de al doilea film istoric al perioadei de început, dinaintea primului război mondial: «Cetatea Neamțului», inspirată și ea din doi clasici ai literaturii noastre, Negruzzi și Alecsandri, avînd un scenariu scris de Emil Gârleanu și Corneliu Moldovan (care făceau și regia filmului). Și aici se regăsea coordonata unui larg sprijin actoricesc, reprezentat de astă dată de trupa Teatrului Național din Craiova, în frunte cu Mia Theodorescu, Mișu Fotino, Papa Stănescu, Remus Comăneanu, C. Neamțu-Otto-

nel. Iar adeziunea publicului și a criticii a fost unanim favorabilă, Mihail Sorbul salutînd filmul cu entuziasm.

Eroi reali, personaje de film

Războiul din 1916—1918 și-a găsit și el un ecou, aproape imediat, în filmele românești. Încă din iunie 1921, apare pe ecrane ceea ce ziarul vremii numea: «un episod în jurul Ecaterinei Teodoroiu, fecioara de la Jiu, înscenat cu concursul Armatei». Era vorba de un film care, și el, după tradiția precursorilor, îmbina episoade reconstituite — rolul Ecaterinei Teodoroiu fiind jucat de Marietta Rareș — cu materiale autentice din actualitățile de război filmate pe front de Serviciul cinematografic al Armatei. Același subiect a fost reluat spre sfîrșitul epocii filmului mut, într-un film intitulat tot «Ecaterina Teodoroiu», realizat în regia lui Ion Niculescu Brună. Și aci ficțiunea era susținută de elemente de reconstituire documentară. Apărea în film chiar mama eroinei de la Jiu, care-și juca propriul său rol. Se reconstitua pe ecran scena apărării podului de la Tirgu-Jiu, cu participarea unor personaje care luaseră parte în realitate la acțiune.

Alte două filme dintre cele două războaie se axau direct pe evocarea războiului din 1916—1918. Unul era «Dragoste și sacrificiu», rea-

Viața satului recapătă o imagine pastorală, idilică
și — am spune astăzi — festivă,
la sfîrșitul filmului «Independența României»



lizat în 1925 de regizorul Ion Șahighian pentru Serviciul cinematografic al Armatei și destinat educației ostașilor, care îmbina și el ficțiunea cu reconstituirea. Dacă elementele de imaginație erau destul de subțiri, elementele de reconstituire a vieții militare se vedeau în schimb pline de autenticitate. Al doilea, «**Vitejii Neamului**», realizat de Eftimie Vasilescu și Gheorghe Popescu, în 1927, se baza pe o importantă utilizare a materialelor filmate de arhivă, spre a pune în valoare, așa cum arăta titlul, eroismul ostașilor români, angajați pe cîmpurile de la Mărăști și Mărășești sau în Munții Oituzului, într-o luptă care era, deopotrivă, o luptă împotriva cotropitorilor, pentru integritatea, independența și unitatea națională, dar și o luptă pentru pămîntul și dreptatea de care erau însetați.

Ar trebui să adăugăm acestor filme realizate și câteva proiecte de film care, în epoca interbelică, mărturisesc de asemeni preocuparea unor scriitori și oameni de cultură de prestigiu pentru evocarea trecutului nostru istoric, în filme de amploare, care prefigurau de pe atunci realizări din epoca cinematografiei socialiste. Astfel, s-a găsit în Arhivele Statului textul scenariului unui ciclu de filme, grupate sub titlul generic «**Filmul istoric al Neamului**». Autorul — care nu realizase din el decît primele trei episoade, legate de epoca luptelor dintre Daci și Romani — era profesorul universitar Ion Peretz, fost director al Teatrului Național din București și autorul unor piese istorice apreciate, jucate pe prima

noastră scenă. Dar ideile i-au trebuit peste 40 de ani ca să rodească în anii cinematografiei socialiste, cînd ea re apare la baza dipticului «**Dacii**» de Sergiu Nicolaescu și «**Columna**» de Mircea Drăgan, după scenariile lui Titus Popovici.

Deasupra bunelor intenții

După cum o idee cu veche tradiție se vadește și cea care, în anii noștri, a dat naștere filmului «**Mihai Viteazul**». Ideea unui asemenea film apare pentru prima oară într-un scenariu propus spre realizare Serviciului cinematografic al Fundației de către ziaristul și dramaturgul Scarlat Froda, multă vreme director al cotidianului de teatru «**Rampa**» și scenarist al filmului «**Manasse**» (1925). Scenariul său evoca, sub titlul «**Spre glorie**» momentul primei uniri a țărilor românești. Un proiect identic re apare după 15 ani, în contextul unei cinematografii de stat, la a cărei conducere se cuvine să amintim că se afla scriitorul Victor Ion Popa. La Arhiva națională de filme se găsește originalul planului de activitate, aprobat în aprilie 1941, cu prilejul înființării «**Oficiului național cinematografic**», în care se prevedeau printre filmele de ficțiune de lung metraj ce urmau să fie realizate: «**O noapte furtunoasă**», «**Mihai Viteazul**», «**Nicolae Bălcescu**», «**Horia**» (după «**Crăișorul**» lui Rebreanu) și altele. Dintre acestea nu s-a realizat însă decît cel dinții Soarta celorlalți a fost amînarea. «**Mihai Viteazul**» a văzut lumina ecranului, cu un mare răsunset în

public, în anii cinematografiei socialiste, după scenariul lui Titus Popovici, în regia lui Sergiu Nicolaescu. Încă de la începuturile ei, noua noastră cinematografie s-a preocupat, de asemenea, pînă într-un stadiu înaintat, și de realizarea unui film «**Nicolae Bălcescu**», cu un scenariu scris de Camil Petrescu. Preocupările scriitorului pentru filmul istoric erau însă mult mai vechi, de vreme ce în dosarele Arhivei naționale de filme există textul decupat al unui scenariu scris de Camil Petrescu în 1942 și a căruia acțiune este plasată în epoca lui Ștefan cel Mare. Figura marelui domnitor, care apare în filmele monumentale «**Frații Jderi**» și «**Ștefan cel Mare — Vaslui 1475**», realizate în anii noștri de Mircea Drăgan, după scenariile regizorului în colaborare cu Profira Sadoveanu și Constantin Mitru, se înscrie astfel, și ea, la locul de întîlnire a literaturii cu filmul românesc.

În toate aceste proiecte generoase se află dovada unui filon născut o dată cu primul film românesc și care este astăzi în curs de realizare deplină, într-o optică evoluată, marxistă, conturată o dată cu filmul «**Tudor**» de Mihnea Gheorghiu și Lucian Bratu (1963), capul de serie al filmelor «**epopeii naționale**». De astă dată, în filmele care au urmat, condițiile și nivelul de realizare sînt fundamentale deosebite. Tot ceea ce în trecut fusese bună intenție, reușită parțială sau proiect personal rămas fără urmări, se înscrie acum într-o planificare ce înlocuiește hazardul cu comanda socială, cu efortul de autodepășire profesională al unei cinematografii aflate în pragul maturității, sub auspiciile științifice și indicațiile metodologice originale, privind trecutul și prezentul nostru, din Programul Partidului Comunist Român.

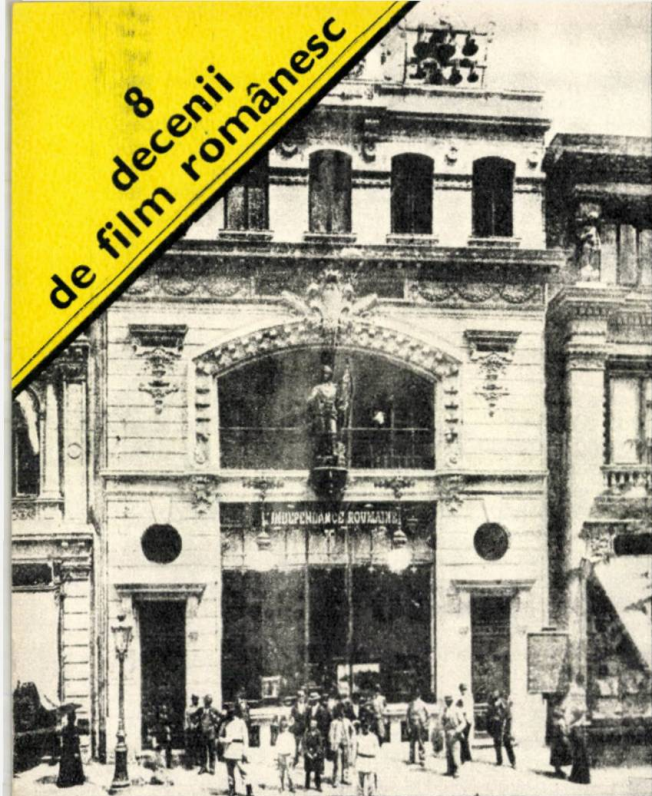
Fără îndoială că sarcina trasată cinematografiei noastre de secretarul general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu, la întîlnirea din aprilie 1974 cu conducerea Asociației cineaștilor, de a fi prezenți, în 1977, prin filme de valoare, la sărbătorirea centenarului independenței de stat a României — va fi testul cel mai elocvent al felului cum cinematografia noastră socialistă știe să valorifice și să dezvolte cele mai prețioase tradiții ale sale.

Ion CANTACUZINO

istoria primului război mondial, o tină ră și înscrie numele
ca «**Eroina de la Jiu**». Interpreți: Felicia Frunză
(Ecaterina Teodorescu) și Mielu Constantinescu (Mareș)



8
decenii
de film românesc



Gazda bucureșteană a primului spectacol Lumière:
sala ziarului «L'Indépendance Roumaine»

de la mobilité

qu'à deux pas
l'ombre des
écoutait. C'est
induite là en lui

te:
d'être ai-
raison de sus-
d'Edouard? s'é-
ne inquiète et

CINÉMATOGRAPHE

Ce soir, dimanche, séance de 8 à 11 heures.

Le programme de ce soir est uniquement composé de vues roumaines:

1. La foire de Moschi
2. Inondations de Galatz
3. Bâtimens de la flottille
4. Exercice des marins de la flottille à terre
5. Terrasse du café Capșa.
6. Défilé du 10 mai

Entrée: 50 centimes.

Mardi, Jeudi, Samedi

Dr. A. B.

de la faculté de son
ancien élève du pro
Consultations pour les malades
et syphilitiques, de 2 à 5
Cauze Victorie, 25, (coin d

D'ieur GEORGES

de Paris
Vienne IX, Hohen
A partir du 1er Novembre.

Primul program compus numai din actualități
românești filmate de fotografii bucureșteni
Paul Menu. În program — printre altele —
«Inundațiile de la Galați», «Defilarea de la
10 Mai», «Terasa Cafenelei Capșa».
Intrarea: 50 de bani



UN LUNG P 1890

27 mai 1896

La numai cinci luni după primul spectacol cinematografic dat de Lumière la Paris, în subsolul lui Grand Café, Bucureștii are și el prilejul să admire senzația epocii, dar nu în subsol, ci la primul etaj din palatul ziarului L'Indépendance Roumaine, într-o sală special amenajată. Anunțate pentru câteva zile, **spectacolele cu «cinematograful»** au continuat, cu scurte întreruperi, aproape doi ani, până în martie 1898. În acest timp, cel puțin patru «prezentatori» — nu toți identificați — s-au succedat, cu aparate tot mai perfecționate. Aproape simultan cu Bucureștii s-au prezentat filme și în alte orașe ale țării: Brăila, Galați, Craiova, puțin mai târziu la Iași și în alte localități. După premiera «de gală», cu intrarea contra sumei enorme de 2 lei, prețurile au scăzut treptat. După câteva luni de zile cinematograful devenise un spectacol de largă accesibilitate, contra sumei de lei 0,50 biletul.

Iunie 1897

Apar, pe lângă actualitățile străine, **primele «vederi române»** care stînesc un mare interes. Filmate de tînărul fotograf amator **Paul Menu** (dintr-o familie de opticieni francezi stabiliți la București), cele șapte subiecte filmate de operatorul bucureștean redau aspecte din viața capitalei sau evenimente de ultimă oră din țară (inundațiile de la Galați). Pentru calitățile lor, două subiecte au fost inserate de Casa Lumière în catalogul filmelor sale (nr. 581 și nr. 582), fiind difuzate în toată lumea și înscriind astfel pe autorul lor în rîndurile operatorilor lui Lumière. Paul Menu, operatorul primelor actualități românești, decanul primei generații de operatori din lume, a înecat din viață la 23 iulie 1973, în vîrstă de 96 de ani.

Mai 1909

După mulți ani de «cinematograf ambulant» prin berării și cafenele, se deschide **prima sală din București, special clădită pentru cinema: Volta**, de pe strada Doamnei. Programul cuprinde scurt metraje străine (de regulă comedii), vederi și actualități locale (parăzi militare, evenimente mondiale, etc.). Ceva mai târziu aveau să apară și renumite trupe de comici autohtoni, care se produceau în pauzele dintre spectacole.

18 sept. 1911

E prezentat pe ecranul cinematografului Pathé, la «Hôtel de France», **primul film artistic românesc: Amor fatal**, produs de casa Pathe și realizat de Grigore Brezeanu, fiul actorului Ion Brezeanu, primul cineast român, neobosit animator al atît de tinerei noastre cinematografii. Cuplul tinerilor îndrăgostiți îl alcătuiau **Lucia Sturdza și Tony Bulandra**, iar acțiunea, așa cum ne asigură presa timpului, se desfășura prin «diferite locuri și localuri din capitală». După 8 zile de succes, filmul avea să fie reluat la sala Apollo. Nimeni nu-și mai amintește azi subiectul lui. Dar titlul conținea două elemente indispensabile oricărei melodrame: amorul și fatalitatea.

7 nov. 1911

La reluarea spectacolului «**Înșir-te mărgărite**» al lui Victor Eftimiu, Teatrul Național introduce, în montarea piesei, o serie de **proiecții**, completînd acțiunea teatrală cu **scene de film** inspirate din același basm și prezentate între actele piesei. Regizori: **Grigore Brezeanu și Aristide De-**

ONIERAT

-1943

metriade (care deținea și rolul lui Făt-Frumos). Legat de spectacolul teatral, «filmul» nu a putut avea o carieră independentă.

1 sept. 1912

Filmul despre războiul din 1877 este prezentat publicului la teatrul-cinema Bulevard (Eforie), într-o atmosferă înălțătoare (la care contribuiseră și cele două fanfare reunite și un cor). El purta titlul **Independența României** și poate fi socotit drept prima noastră producție națională importantă. Și-au dat concursul un grup de actori renumiți (cu aproape întreg personalul artistic al Naționalului bucureștean) și un regizor cu experiență: **Grigore Brezeanu**, pe un scenariu de Petre Liciu, Constantin Nottara și A. Demetriade. Realizarea s-a făcut într-un veritabil elan patriotic al tuturor, chiar și al autorităților civile și mai ales militare care (pentru o dată) au pus cu generozitate la dispoziție unități militare, dotate cu uniforme de epocă, tunuri, cai, armament. Filmările s-au realizat de către o echipă de operatori francezi, iar materialul a fost dezvoltat și copiat la Paris. Interpretările pur teatrale ale unor actori ca: Aristide Demetriade (regele Carol), C. Nottara (Osman-Pașa), Aurel Athanasescu (Peneș Curcanul), I. Brezeanu și alții, interesează ca documente ale stilului vremii.

24 iunie 1913

La cinema «Clasic» are loc prezentarea primului film al societății «Filmul de artă Leon M. Popescu», în colaborare cu trupa de teatru condusă de Marioara Voiculescu și Constantin Radovici, din care făceau parte și alți actori de frunte ca Ion Petrescu, Ion Manolescu și G. Storin: **Răzbumarea**. Subintitulat: «tragedie pentru cinematograf» sau «dramă țărănească», filmul a fost urmat și de o altă dramă țărănească, **Urgia cerească**. Haralamb Lecca, răspunzător de regie și de scenariu, s-a inspirat în **Răzbumarea** din «Năpasta» lui Ion Luca Caragiale, fapt pentru care și-a atras săgețile unor critici ai vremii: «Răzbumarea domnului Lecca a fost o năpastă pentru public și pentru autor», scrie malițios Mihail Sorbul în «Seara». «Tragedia» a fost completată de comedia de scurt-metraj a lui V. Maximilian: **Un leac pentru soacre** (soacrele erau pe atunci eternul cal de bătaie al umoriștilor). Niciuna din cele peste o duzină de filme ale societății nu au ajuns până la noi.

9 dec. 1913

Premieră, la «Clasic» a filmului **Oțelul răzbumă**. Moda filmului de aventuri pătrunde și la noi odată cu această dramă senzațională, construită după toate tiparele genului, cu urmăritori (în tren, automobil și avion) și bătaie spectaculoasă. Aristide Demetriade, în dublă ipostază de regizor și protagonist, realizează un film alert care place enorm publicului și presei. Place mai ales jocul degajat al actorilor. «Artiștii sînt cit se poate de expresivi», nota Mihail Sorbul. «Bravo lor!» încheie cronicarul de la «Dimineața».

13 ian. 1914

Un nou film istoric de vibrant spirit patriotic: **Cetatea Neamțului**, după năvela lui C. Negruzzi și piesa lui V. Alecsandri, în premieră la sala «Clasic». Realizat cu mijloace modeste, cu concursul ansamblului Naționalului craiovean, filmul (care s-a pierdut) interesează în special pentru faptul că a fost scris și realizat de scriitorii Emil Gârleanu și Corneliu Moldovan.



Contemporan cu «Cabiria» și înainte de «Nașterea unei națiuni», «Independența României» își înscrie ca titlu de glorie: adevărul istoric



O ținăcușă de import: Dorine Heller
(«Ținăcușă de la iatac»)

Orice mare actor visează acest rol: Ion din «Năpasta» (Gheorghe Popescu alături de Ecaterina Nițulescu)



8 decenii
de film românesc



Un Kammerspiel autohton: «Povara»
de Jean Mihail, cu o vedetă
de talie internațională (Elvira Godeanu)

Haz de necaz sau «Așa e viața» ...de șomer
(Jean Georgescu în comedia cu același titlu)



4 aprilie 1920

Apare primul desen animat românesc: **Păcală în lună**, realizat de Aurel Petrescu. Mergând pe linia umorului neaos românesc, ca și în următoarele sale desene animate: **D-ale zilei** (1923—27), **Păcală amorezat** (1924), **Motănușul pe lună** (1926), **Capete** (1927), **Bărbatul de la Adam până azi**, **Femeia de la Eva până în zilele noastre** (id) și **Proverbe ilustrate** (1928), Aurel Petrescu se va afirma prin talentele sale multiple și vervă satirică. El se va ocupa în acești ani (din păcate fără posibilitățile materiale necesare) și de filmul cu actori.

2 sept. 1921

Premieră la «Vlaicu» cu documentarul de montaj **Evocațiuni eroice**, care utilizează filmările realizate în timpul războiului 1916—1918 de către Serviciul Cinematografic al armatei, pe locurile bătăliilor de la Mărăști, Mărășești, Oituz.

30 dec. 1923

Premiera la «Clasic» a filmului **Tigăncușa de la iatac**, zugrăvind viața și obiceiurile boierilor români de la 1850 și condiția mizerabilă a țiganilor de pe moșile boieresti, poveste inspirată de cartea lui Radu Rosetti, «Alte povești moldovenești». Publicul care asista la premiera sărbătorească (sală pavozată cu covoare naționale și flori, orchestră mărită, etc.) venise mai ales să aplaude pe frumoasa și talentata **Elvira Popescu**, pe Ion Iancovescu, Lucia Bulandra, Mortun și pe ceilalți corifei ai Naționalului. Succesul de public a fost neobișnuit.

23 oct. 1924

La «Bulevard-Palace», premiera filmului lui Jean Mihail, **Păcat**, după nuvela lui I.L. Caragiale. Bine primit de critica vremii, filmul avea să cunoască și un anume succes de scandal. Astfel, prezentarea lui la Iași a fost interzisă de poliție la cererea Mitropoliei și proiecția lui n-a fost permisă decât după ce s-au operat în film serioase tăieturi.

8 dec. 1924

Premieră la sala «Vlaicu» cu comedia lui Jean Georgescu (în triplă calitate de regizor, scenarist și interpret), **Milionar pentru o zi**. Având doar două acte, filmul era înglobat într-o «săptămână a risului» care mai cuprindea comedii cu Charlot, Fatty, Zigotto și frații Fratellini. Jean Georgescu susținea cu brio confruntarea cu concurenți atît de iluștri. (Mai ales că el nu cultiva burlescul de tip american.)

5 oct. 1925

La sala «Lux» comedia lui Ion Sahighian: **Năbădăile Cleopatrei**, localizare după o piesă de Labiche. «Ceea ce inovează în acest film e introducerea paralelă a comicului american, de valoare mai ieftină, cu rafinamentul comicului francez», declara regizorul. Cleopatra din titlul filmului era numele unei eroine din zilele noastre, ale cărei «năbădăi» se desfășurau pe traseul București-Poiana Țapului și apoi la Constanța. Dar într-o scenă, eroul o visa sub chipul Cleopatrei din antichitate, cu care se întâlnea în pustiu egiptean, îmbrăcat în armura lui Iuliu Cezar și cu un papion modern la gât. Scena a fost filmată la strandul de la Moara Ciurei, cu figurație «egipteană» locală, spre marea satisfacție a curioșilor din cartier.

21 oct. 1925

Premieră la «Frascati» a unui nou film de Jean Mihail: **Mannasse**, după piesa lui Roneti Roman. Conflctele rasiale și lupta între două concepții de viață erau probleme neatacate încă în filmul românesc. Pe lângă remarcabila creație a lui Ronald Bulfinski în rolul principal, rămân de o valoare neprețuită (filmul s-a păstrat, din fericire), imaginile surprinse pe viu în Bucureștiul anilor 1924—1925.

25 dec. 1925 Premiera la sala «Vlaicu» a filmului **Datorie și sacrificiu** de Ion Șahighian. Neobositul regizor de teatru și film realizează aici (cu concursul serviciului foto-cinematografic al armatei române), așa cum se scria în presă, «un film pregătit pentru educațiunea militară și patriotică a tineretului și în special a soldaților români, prin evocarea episoadelor eroice și a spiritului de sacrificiu pentru patrie». Interesant e faptul că în film (pentru prima oară la noi) sînt inserate actualități filmate în timpul războiului la Mărăști, Mărășești și Oituz. În ce privește intriga propriu-zisă, ea nu se abătea cu nimic de la șabloanele melodramelor vremii: amor, geologie, datorie, destin și, bineînțeles, un sfîrșit fericit.

28 martie 1927 Premiera la cinema «Volta-Buzești» a filmului lui Horia Igiroșanu, **Iadeș**. Definit rînd pe rînd de presă și de autori ca o «comedie dramatică», o «melodramă» sau o «satiră a moravurilor noastre contemporane», filmul ironiza «avaturile» unei fiice de moșier asaltată de diverși candidați. Acțiunea debuta la Ciorogirla, pentru a sfîrși la Veneția, cu un reconfortant happy-end.

23 sept. 1927 Spectacol de gală în prezența actorilor, la Capitol, cu filmul **Lia**, de Jean Mihail, o melodramă în care referirile la războiul mondial ocupau un loc de frunte. Reclama suna așa: «Mare eveniment artistic național. Acțiunea se petrece în cadrul timpurilor de azi și cu peisajele frumoase ale României Mari. Film cu caracter occidental. Subiect interesant. **Lux, fast, popor** (s.n.). Și ce e mai principal, jocul actorilor care este desăvîrșit». Producătorii filmului, doi capitaliști străini care creaseră o societate de producție Indro-Film, impuseseră în rolul principal o actriță germană, Lily Flohr. Criticile au fost împărțite, unele relevînd acuratețea fotografiei și frumusețea peisajelor (singurele care «jucau» bine, pare-se, în filmele românești ale acelei epoci), desființînd însă pe regizor și pe actori.

14 ian. 1928 Premiera comediei **Lache în harem**, la cinematograful «Mărioara Voiculescu», o farsă «orientală», pusă la cale de cîțiva «oameni de branșă» și cîțiva amatori «cu bani», o reclamă abia deghizată a unor filme comerciale (cafea, radio, etc.). Producătorii erau un cofetar și un cafegiu, care-și rezervaseră și un rol de compoziție. Puținul care a mai rămas din film amuză prin stîngăciile regiei «à la Mack Sennett» și ale interpreților neprofesioniști. Spectatorul de azi contemplă cu melancolie imaginile patinate de vreme ale ștrandului Floreasca, ale Parcului Libertății și terasei Piccadilly.

20 ian. 1928 Premieră la sala «Mărioara Voiculescu» a unei alte ecranizări după Caragiale, **Năpasta**, semnată de Eftimie Vasilescu și Gh. Popescu. Scenariul introducea în acțiune faptele «povestite» în piesă, așa cum avea să facă mai tîrziu Jean Georgescu în altă ecranizare a lui Caragiale. Filmul s-a pierdut și nu ne putem da seama de reușita încercării.

13 martie 1928 Premiera **Majorului Mura** la «Capitol». Critica e absolut unanimă în a recunoaște în acest vodevil cazon «cel mai bun film românesc de pînă acum». Sînt relevante, rînd pe rînd, meritele regizorului Ion Timuș și ale interpreților: Elvira Godeanu, Victor Antonescu, Marietta Sadova și Gh. Timică, ale operatorului Teo Schwedler și ale scenariului semnat de Jean Georgescu care, ca de obicei, și-a rezervat și unul din rolurile principale. Pe același Jean Georgescu aveam să-l regăsim pe ecran peste trei luni, în comedia **Așa e viața**, scrisă, realizată și interpretată de el, cu brio-ul și fantezia-i binecunoscute, în regia lui Marin Iorda.



Un film interzis de poliție,
la cererea mitropolitului
(George Aurelian în «Păcat»)

Primul film istoric sonor și cîntat: «Ciocoi»,
ultima parte a trilogiei haiducești semnată
de Horia Igiroșanu



8 decenii
de film românesc



Două cupluri de mari interpreți ai vremii:
Lisette Vere — Tony Bulandra în «Trenul
fantomă» și George Vrăca — Olga Porum-
baru în «Se aprind făcliile»



16 nov. 1928 Apare filmul turnat de Jean Mihail în studiourile de la Viena, **Povara**. Exterioarele fuseseră realizate în țară. Elvira Godeanu și V. Valentinianu jucau alături de un viitor interpret de la Hollywood, Oscar Beregi.

12 dec. 1928 La sala «Trianon», premiera coproducției româno-austriece: **Simfonia dragostei**, «film de autor» al regizorului Ion Șahighian. O melodramă sumbră, cu moșieri neaoși, boemă pariziană și reculegere la mănăstire (Govora), în care mureau, din diverse motive, mai toate personajele principale.

3 febr. 1929 Premieră la sala «Eforie»: **Iancu Jianu** de Horia Igiroșanu, primul film din seria dedicată de regizor haiducilor noștri.

30 nov. 1929 Premieră de gală la «Femina» a celui de al doilea film din seria «haiducească» a lui Horia Igiroșanu, **«Haiducii»**. Ziarele consemnează în 3 zile 50 000 de spectatori. Avem, în sfârșit, un western al nostru. Filmul este o producție mută, făcută cu mijloace modeste. Există însă multă bunăvoință și elan din partea realizatorilor și interpreților (chiar și a figuranților). Și asta se simte.

3 dec. 1929 **Venea o moară pe Siret**, ecranizare după Sadoveanu, realizată de Martin Berger, cineast german subvenționat de statul român, apare în premieră la «Capitol». Critica vremii, în cea mai mare parte, a întâmpinat filmul cu ostilitate, reproșând imixtiunea abuzivă a unor cinești străini în adaptarea unei opere de valoare a literaturii noastre, judecând aspru libertățile pe care și le-au permis adaptatorii.

17 febr. 1930 La cinema «Capitol», în completarea programului, iese în premieră documentarul romanțat al lui Jean Mihail, **Viața unui oraș**. Influențat de filmul lui Walther Ruttmann, **Berlin, simfonia unei metropole**, cineastul român încearcă și el o viziune cinematografică simfonică a capitalei noastre. E vorba de Bucureștiul din anii marelui crize economice, cu aspectele lui mai degrabă sumbre. Desigur, episoadele inițiale cu șomeri nu puteau fi pe placul cenzurii, care s-a grăbit să le taie.

29 oct. 1930 A doua aventură «românească» a domnului Martin Berger, cineast german «specializat» în literatura română: **Ciuleandra**, coproducție româno-germană, iese în premieră la «Capitol». E vorba de astă dată de **primul film vorbitor românesc** și de o **primă transpunere din Liviu Rebreanu**. Filmul era ratat sub ambele aspecte, fapt consemnat cu indignare de critici. Că publicul a dat năvală la început, este doar un explicabil fenomen de curiozitate, perfect justificat. Dar spectatorii s-au distrat copios auzind pe unii actori germani (distribuiți în rolurile principale de români) rostindu-și replicile în românește cu accentul lor prusac.

24 nov. 1930 Premieră la Select și Bulevard-Palace a **Paradei Paramount**, exemplu tipic de așa-zisă «versiune românească», realizată în Babelul de la Joinville. Rolul protagoniștilor români (Ion Iancovescu-Pola Ilery) se reducea la un comperaj mai mult sau mai puțin deghizat pentru introducerea în scenă a numeroase scheciuri jucate de actorii casei americane Paramount.

7 ian. 1931 Se dă în premieră la sala Femina **Ecaterina Teodorescu**, film sonor (cu dialog în inserturi) despre eroina de la Jiu. Este al cincilea film, între cele două războaie, care a evocat războiul din 1916—1918.

25 aprilie 1931 **Televiziune**, producție «românească» Paramount, iese în premieră la cinema Capitol. E vorba de o altă «versiune românească» a unui film american Paramount, în

care televiziunea e prezentată ca un subiect științifico-fantastic. Cel puțin de astă dată puteau fi auziți cum vorbesc pe ecran Vraca și Storin.

12 iulie 1931 La cinematograful Capitol apare primul jurnal de actualități românesc, sonor și vorbitor. El poartă emblema «**Carpathia**» și este realizat de «Artistic film» din București, în colaborare cu casa «Kofaton» din Budapesta.

12 ian. 1932 **Chemarea dragostei**, altă premieră românească la Capitol și Roxy, de astădată cu un film realizat în țară. Intitulat inițial **Rapsodia Română (III)** filmul oferea (a cita oară?) eterna poveste cu fata de la țară sedusă de un boier cinic și aruncată în «viltătoarea metropolei». Zbuciumul fecioarei abandonate era punctat de diverse arii de operă și pagini folclorice asigurate de popularul **Zavaldoc**.

11 apr. 1932 Premiera la cinema Regal a actor de revistă Constantin Tănase interpretază la Berlin o farsă cu intenții satirice, film care, cu un scenariu și un dialog ceva mai îngrijite, ar fi putut fi realmente amuzant. Proiectat azi, **Visul...** înseamnă mai ales prezența dinamică a inegalabilului nostru Tănase, apoi o serie de imagini pitorești ale Bucureștiului de la începutul anilor '30 și câteva secvențe interesante din primele studiouri de film vorbitor de la Berlin. Un truvai regizoral: dialogul din final dintre Tănase de pe ecran și cel din sală.

15 sept. 1933 La «Capitol», o altă «versiune românească» în premieră: **Trenul fantomă**. De astă dată realizată după un film maghiar, la Budapesta, de Jean Mihail. Filmul eziță între comedie muzicală, film polițist și film de groază, le ratează pe toate dar, sub raport tehnic, este impecabil. Meritul său principal este de a ne fi lăsat imaginea — și vocea — unor actori pe care nu-i vom mai vedea în filmul românesc: Tony Bulandra, G. Storin, Dida Solomon-Calimachi.

29 iunie 1934 Ultimul film al lui H. Igiroșanu, **Insula șerpilor**, era inspirat de aventurile (care umpleau ziazele vremii) ale banditului Terente. Filmul fusese turnat în bălțile Dunării și în Insula Șerpilor.

7 febr. 1935 Premieră la ARPA: **Bing-Bang**, «humorescă muzicală», scrisă, realizată și interpretată de celebrul cuplu de comici de revistă Stroe și Vasilache. Filmul părea a fi o reclamă de lung metraj pentru Loteria de Stat, dar era, din fericire, presărat cu gaguri și melodii antrenante și cu un fel de umor amar specific Bucureștiului din anii crizei (eroi: doi bravi șomeri care se hrăneau mai mult cu iluzii și serenade). Lângă ei, cîteva comici populari ai vremii (Silly Vasiliu, Gr. Vasiliu-Birlic, Nora Piacentini, Nutzi Pantazi) asigurau un antren și o omogenitate care s-au tradus printr-un enorm succes de public. Și asta într-o săliță de mîna a doua (căci directorii elegantelor săli de premieră n-avuseseră curajul să-l programeze), unde a rulat fără întrerupere, de la premieră, timp de 28 de zile, depășind, ca număr de zile și spectatori, producții străine de anvergură ca Anna Karenina, Cruciadele, Învierea, etc.

13 nov. 1937 După doi ani de tăcere, filmul românesc dă noi semne de viață. E drept, nu prea îmbucurătoare. Căci premiera «**Doamnei de la etajul III**», comedie muzicală, cu un scenariu și o regie (de import) lipsită de profesionalism, a compromis și prezența pe afiș a unor nume ca Mihai Popescu, Vasiliu-Birlic și Misu Fotino.

10 nov. 1939 După alți doi ani, filmul românesc este prezent pe ecran cu «**Poveste tristă**» (premiera la **Select**),



Printre «Vagabonzii de la Cărbuș» îl veți recunoaște oare pe tînărul actor, totodată co-autor al filmului, operatorul Ion Cosma? (dreapta sus)



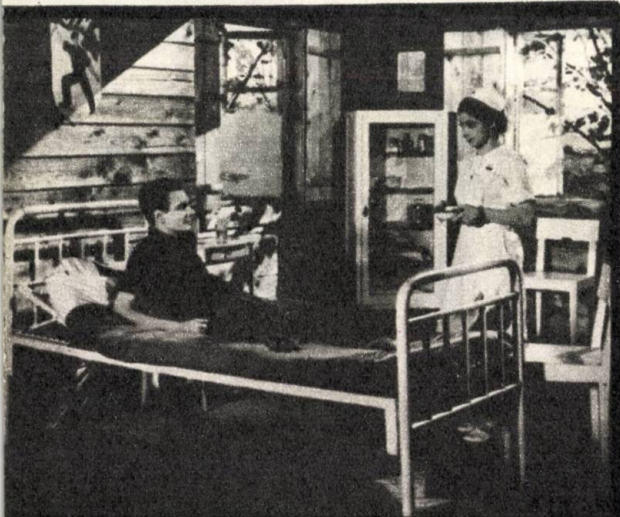
În revista de specialitate a epocii, era numită «fermecătoarea protagonistă». De acord! (Dina Cocea în «O noapte de pomină»)

«Poveste tristă» cu Mica Lucienne. S-ar putea intitula și trista poveste a filmului românesc de altădată.



8
decenii
de film românesc

Ecranizarea a fost începută în 1944 și prezentată publicului în '46 («Visul unei nopți de iarnă»)



Romantismul celor dintii... («Răsună vaea»)

...convingeri în mers («Desfășurarea»)



DIN TRAI UNEI CINEM 1944-



Mai mult decât filme — care să conțene valoric și să ofere direct puncte de plecare pentru viitoarea școală națională — epoca pionieratului a produs oameni de cinema în înțelesul deplin al noțiunii. Cea mai bună dovadă e că slujitorii filmului românesc formați în prima jumătate a secolului au fost aceia care au susținut lansarea noii noastre cinematografii, au produs primele ei lucrări reprezentative, au format noile generații de realizatori, deschizând calea înnoirilor. Axate strict pe aceste idei și pe evenimentele pe care le ilustrează, notele de mai jos nu se vor deci o cronică istorică completă, ci doar punctajul unei traiectorii.

1944 — 1945.

Aspecte ale Bucureștiului după In-

surecția națională armată anti-fascistă și anti-imperialistă de la 23 August 1944, participarea armatei române și efortul economic al țării în sprijinul războiului antifascist, manifestațiile populare sau oficiale din timpul cuceririi puterii democrat-populare au fost filmate, pentru jurnalele de actualități și pentru arhivă de către Ion Cosma, Ovidiu Gologan, Ilie Cornea, Constantin Dembinschi și alți operatori cu vechi state de serviciu în cinematografie. Primele documentare propagandistice realizate sub îndrumarea Partidului Comunist Român sînt semnate de Jean Mihail și Paul Călinescu, cel dintîi cunoscut încă din perioada filmului mut, al doilea reprezentînd cinematografia românească la Veneția, în 1939, cu un docu-

care relua tema fetei de la țară sedusă și atrasă în «viltoarea capitalei». Dar adevărata «poveste tristă» era cea a filmului însuși. Realizatorul Cornel Dumitrescu, un pasionat și priceput tehnician al filmului, silit din lipsă de bani să cumuleze funcțiile de regizor, scenarist, operator, actor, machior, etc. după ce și-a dus filmul pînă la capăt printr-un adevărat miracol, avea să-l vadă oprit de cenzură ca «imoral». Abia după îndelungi pertractări, el capătă viza cuvenită. Povestea filmului românesc ajuns în acest stadiu era, într-adevăr, nespuse de tristă...

29 nov. 1939 Și totuși anul 1939 avea să fie un an de răscruce în zbu-ciumata istorie a filmului românesc antebelic. Un veritabil reviriment — datorat și creării la București a unui laborator modern de dezvoltare și copiere — marchează în ultimele luni cele două realizări ale lui Ion Șahighian, prezentate la scurt interval. Prima era **O noapte de pomină** (premiera la ARO), comedie scrisă de Tudor Mușatescu special pentru film, în interpretarea unui ansamblu actoresc de prima mînă. Un scenariu minor, dar care avea haz, duioșie și, mai ales, dialogul plin de savoare al lui

Mușatescu. Timică era inegalabil, iar Dina Cocea dovedea nebanuite aptitudini de stea de revistă.

4 dec. 1939 Premiera la Capitol al celui de al doilea film al lui I. Șahighian, «**Se aprind făcliile**», o dramă după o năvelă de N. Porsena, în care regizorul, în ciuda intrigii convenționale și melodramatice, realizase un ton discret, datorită unei sobre interpretări actorești și calității imaginii și scenografiei.

22 martie 1943 Eveniment artistic: premiera la ARO a filmului lui Jean Georgescu, **O noapte furtunoasă**. Se poate vorbi, în sfîrșit, despre primul nostru film cu adevărat reușit din toate punctele de vedere, cu o atmosferă admirabil reconstituită, cu tipuri de antologie și o desfășurare a acțiunii, trepidantă. În ciuda eternelor greutăți materiale (aggravate de starea de război), cu prețul unor eforturi de nelmaginat, cineastul reușește o ecranizare model pentru toți cei care vor încerca în viitor să-l transpună pe Caragiale.

Cinematograful românesc ieșea, în sfîrșit, din copilărie. La 50 de ani.

Era și timpul

Constantin POPESCU

LECTORIA CINEMATOGRAFII -1975

mentar despre Țara Moților.

1946—1949 Modificarea de optică și de ton se produce mai mult sau mai puțin firesc. În peliculele semnate de Jean Mihail — «**Rapsodie rustică**» sau «**Cu fruntea în soare**» — mutația este mai puțin convingătoare: înscenări semănătoriste și filmări convenționale cu brigadierii de paradă. În schimb, un film cum este «**Agnita-Botorca**» de Paul Călinescu reprezintă efectiv actul de naștere, în 1947, al reportajului realist și angajat, indicînd o zonă tematică predilectă și o orientare estetică nouă.

Afirmînd că noua noastră cinematografie a fost lansată și susținută timp îndelungat de către vechii slujitori ai ecranului românesc, ne referim de asemenea la filmele de ficțiune, dar și în acest domeniu se impun unele disocieri. În anumite contribuții istoriografice necritice, se trece peste faptul că în același an, 1946, a fost prezentat în premieră un film de ficțiune cu elemente inedite, cu multe ferestre deschise spre tipologia și atmosfera autentică a Bucureștiului de altădată — «**Visul unei nopți de iarnă**» de Jean Georgescu — și un alt film în întregime handicapat de convenționalismul aristocratic și desuet al perioadei anterioare: «**Pădurea îndrăgostiților**» de Cornel Dumitrescu.

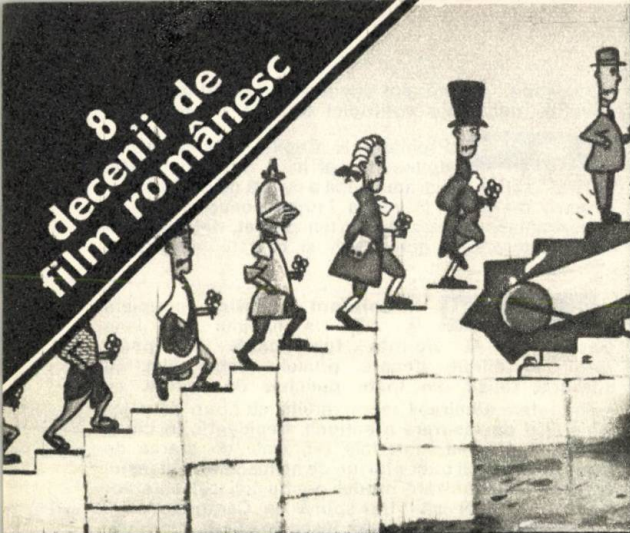
Naționalizarea mijloacelor de producție cinematografice și a difuzării filmelor, înființarea societății de stat «Romfilm» creează o bază politico-economică nouă cinematografiei naționale. Îi va urma construirea



Noile surse ale satirei («Directorul nostru»)

Lumea baladei românești («Moara cu noroc»)





8
decenii de
film românesc

Primii lauri de aur («Scurtă istorie»)



Drumul spinos al înțelegerii («Poveste sentimentală»)

Patimi pe șantier («Partea ta de vină»)



Centrul de producție de la Buftea încă din primii ani de economie socialistă planificată, expresie a preocupării partidului și statului pentru punerea în valoare a tuturor virtuților creatoare ale poporului.

1950. «Răsună valem», film de ficțiune al regizorului Paul Călinescu, care semnase «Agnita-Botorca» cu trei ani înalnte, nu apare după un «vacuum», ci urmează unei perioade contradictorii, dar active, din care n-au lipsit realizările inovatoare. De altfel, chiar în «Răsună valem», Paul Călinescu a adus ecourile întâlnirilor sale anterioare cu brigadierii muncii voluntare, gustul pentru ambiantele autentice de șantier, romantismul agitatoric, dar a cedat, în alte momente, pitorescului tradiționalist sau a preluat modalitatea estradistică de a face satiră.

1951. Are loc premiera filmului «În sat la noi», semnat în colaborare de către Jean Georgescu și Victor Iliu, film de formulă incertă, inspirat de prefacerile revoluționare din lumea satului. În distribuție, alături de Constantin Ramadan, un debutant: Liviu Ciulei. Întâlnirea celor doi regizori, pe care stilistic nimic nu părea să-i apropie, nu rămâne fără urmări. Ea începe să reprezinte un efort conjugat pentru apropierea filmului românesc de realitățile social-politice și este totodată gestul prin care un regizor cu experiența lui Jean Georgescu susține lansarea unui cineast afirmat și el, în calitate de critic și operator, dinainte de eliberare: Victor Iliu. Întâlnirea fusese pregătită, într-un fel, și de o parte și de alta, pe tărîmul documentarului. Deși autor prin excelență de comedii, Jean Georgescu cutreierase țara, filmându-i bogățiile și oamenii, într-un moment de mari prefaceri: «Petrolul» (1949) și «Pădurile» (1950). Victor Iliu realizase un documentar-portret și monografie — «Scrisoarea lui Ion Marin către Scinteia» (1949). Frecventarea documentarului este, momentan, singurul nostru racord cu preocupările lumii cinematografice: sintem în plină expansiune a neorealismului. Altminteri, realitatea din jur, lumea străzii, a cartierelor vechi sau noi, cu tipologia lor specifică, nu intră încă în ecuația autorilor. O șansă nouă de apropiere de această lume o reprezintă activitatea studioului «Alexandru Sahia», unde se produc primele documentare reprezentative ale lui Ion Bostan, Mirela Ilesiu și ale altora.

1952. În anul următor, Jean Georgescu și Victor Iliu lucrează separat, dar lor li se datoresc toate cele trei titluri de filme prezentate în premieră: Jean Georgescu reanșează pe ecrane creația sa din 1942, «Noaptea furtunoasă», însoțită de un film-scheci realizat după trei schițe ale lui Caragiale — trei bijuterii de epocă: «Vizita», «Lanțul slăbi-

Comicul tandru și burlesc



ciunilor» și «**Arendașul român**». Victor Iliu realizează «**Mitrea Cocor**», într-o nouă companie, cu regizoarea de teatru Marietta Sadova. Este prima lucrare de oarecare anvergură epică. Scenografia: Liviu Ciulei.

1954. După doi ani, Victor Iliu își continuă exercițiile, alături de alt regizor de teatru, Sică Alexandrescu, semnând un film-spectacol, tot după Caragiale, «**O scrisoare pierdută**», în timp ce Jean Mihail continuă să nu ne convingă: «**Brigada lui Ionuț**».

1955. Este de-abia acum momentul de vîrf în creația regizorilor din prima generație: Paul Călinescu prezintă în premieră «**Desfășurarea**», iar Jean Georgescu — «**Directorul nostru**», lucrări antologice, limpede definite ca gen, tematic și stilistic. Punctul de sprijin e, în primul caz, literatura lui Marin Preda, în al doilea — tradiția transfigurată a teatrului satiric și a comediei cinematografice. Totuși, din întreaga noastră filmografie, «**Desfășurarea**» rămîne și azi cel mai bun film de caracter din lumea satului (în rolurile principale, Colea Răutu, Ernest Maftei, Nucu Păunescu), iar «**Directorul nostru**» o demonstrație încă neegalată a resurselor noi ale comicului satiric (în distribuție, Grigore Vasiliu-Birlic și Al. Giugaru).

Coincidență cît se poate de semnificativă în același an își anunță intrarea în scenă o nouă serie de regizori, absolvenți ai Institutului, nou creat, «de artă teatrală și cinematografică». Intrarea este lipsită de solemnitate, fiind vorba de un scurt-metraj: «**La mere**» de Iulian Mihu și Manole Marcus. Modestia proporțiilor e compensată de calitățile fără precedent ale narațiunii cinematografice, în care virtuțile expresive ale cadrului, ale plein-air-ului, ale interpreților (Silvia Popovici și Nicolae Prăida), ale montajului și contrapunctului audio-vizual sînt puse în valoare.

1957. Centrul de producție de la Buftea lucrează cu întreaga sa capacitate, se atinge nivelul de 9 premiere cu filme de lung-metraj anual. Dar revelațiile momentului vin de la generația intermediară, formată la școala celorlalte arte românești. Victor Iliu prezintă în prima lună a anului «**Moara cu noroc**», Ion Popescu-Gopo obține, în mai, Marele premiu la Cannes cu filmul de desen animat «**Scurtă istorie**», iar Liviu Ciulei, care debutase ca actor și scenograf de film sub regia lui Victor Iliu și făcuse asistentă de regie la «**Moara cu noroc**», apare pe ecrane, în octombrie, ca regizor, cu «**Erupția**».

Moment de clarificare a opțiunilor și șanselor. La primul său film de lung metraj realizat independent, Victor Iliu apelase la sursa care se dovedise mai generoasă în realizările autohtone cele mai conclu-



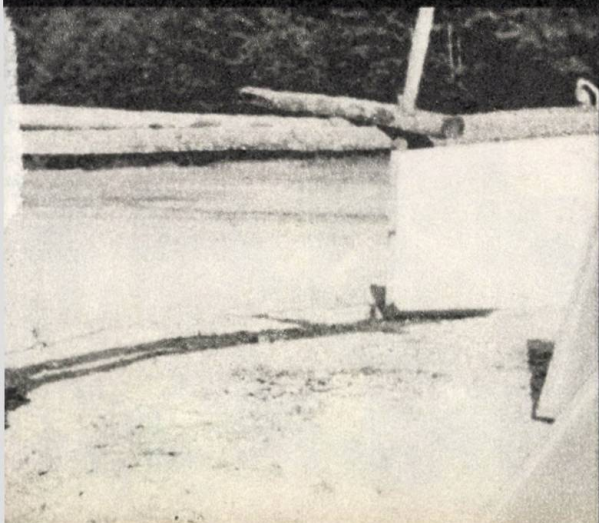
Filmul, act de cultură («Pădurea spînzuraților»)



O notă personală pe o temă majoră («Duminică...»)

Dialogul generațiilor («Meandre»)

(«Un surîs în plină vară»)



8 decenii de film românesc



Puterea de a reconstitui adevărul («Puterea și...»)



Vocația filmului istoric («Mihai Viteazul»)

Răspunderea față de sine însuși («Drum...»)



dente: literatura clasică. Îi secondaseră cîțiva colaboratori care vor deveni nume de prestigiu ale filmului românesc: scenaristul Titus Popovici, alături de Al. Struteanu și operatorul Ovidiu Gologan. Ecranizarea nuvelei «La moara cu noroc» de Ion Slavici putea fi punctul de plecare al unor specii cinematografice de mare originalitate și succes: filmul epic baladesco, filmul de analiză psihologică, cu atmosferă de epocă, valorificînd fotogenia specifică a locurilor și a peisajului românesc.

Reactualizînd pe sol propriu și în termeni specifici antinomia inițială a cinematografului (Méliès-Lumière), debutul lui Liviu Ciulei, după Victor Iliu, sugerează a doua mare cale de urmat pentru cinematografia noastră: alături de ecranizările din literatura clasică, contactul direct cu realitățile sociale ale prezentului. «Erupția» este implicit o replică la «Moara cu noroc», echivalentă ca forță dramatică și expresivitate plastică, deși nu în registrul picturalității clasice, ci al unei imagini moderne, cu tente de gri-uri adecvate peisajelor industriale (operator Grigore Ionescu).

1959. Abia la patru ani după scurt-metrajul de debut, Iulian Mișu și Manole Marcus, încă în tandem, se află pe ecrane cu primul lor lung-metraj: «Viața nu iartă», inspirat de trei schițe ale lui Al. Sahia. Virtuozitate eseistică, prefigurînd parcă performanțele expresive ale noului val francez: fluxul memoriei unui intelectual care evocă perioada dramatică din preajma celui de-al doilea război mondial. Nu este însă mai puțin adevărat că acest film — cu sensibile ecouri expresioniste — prezintă noile serii de realizatori în aceeași expectativă față de tematica actualității imediate, ceea ce «nu iartă» nici o generație de cinești. Mai mulți regizori debutează cu filme meritorii, dar fără brilianță.

1960. Schimbare de ritm. La interval de un singur an — două filme citabile: «Valurile Dunării» de Liviu Ciulei — scenariul Titus Popovici și Francisc Munteanu — și «Secretul cifrului» de Lucian Bratu. Sînt, respectiv, primul film istoric veridic și artistic convingător inspirat dintr-un episod al Insurecției naționale din 1944 și primul, iar pentru mulți ani singurul nostru film polițist care va putea fi reluat în programare.

1961. Noul ritm pare să se confirme. După încă un an, alte două filme memorabile: «Se-
tea» de Mircea Drăgan și «Cînd primăvara e fierbinte» de Mircea Săucan continuă, în modalități diferite, suita deschisă de «Valurile Dunării», înfățișînd, în lumea satului, momente din epopeea eroică a revoluției populare condusă de Partidul Comunist Român.

Permanența clasicilor



1962.

La 7 ani de la absolvire, Iulian Miha prezentă primul său film de actualitate, totodată lucrarea sa cea mai omogenă — **«Poveste sentimentală»**: un nou tip de dramă, a intelectualului angajat, o gamă de caractere pregnante din mediul urban (scenariul Horia Lovinescu, printre interpreți — Emil Botta, Irina Petrescu, Victor Rebengiuc), un peisaj insolit din Delta Dunării, cu o remarcabilă funcție dramatică (imaginea Al. Întorsureanu).

1963.

Debutază, în ianuarie, cu un film de actualitate, **«de șantier»** și de dezbatere morală, regizorul Mircea Mureșan: **«Partea ta de vină»**. Filmul său mai prilejuiește debutul scenaristului Petre Sălcudeanu, alături de Francisc Munteanu, și al actorului Sebastian Papaiani în rolul principal.

În noiembrie, are loc premiera filmului **«Tudor»** de Lucian Bratu, după un scenariu de Mihnea Gheorghiu, cu Emanoil Petruț și George Vraca în rolurile principale: film oratoric-patetic despre conducătorul marii mișcări de la 1821, relansând tematica epopeii naționale inaugurată în 1912 cu **«Independența României»**. Succes de public record.

În ianuarie al aceluiași an apare revista **«Cinema»**. În decembrie ia ființă Asociația cineaștilor.

1964.

Două noi promisiuni în filmul de actualitate, Geo Saizescu debutează cu lungmetraj **«Un suris în plină vară»** (comicul tandru, și burlesc), iar Savel Stîpoul dă lucrarea sa cea mai reprezentativă — **«Anotimpuri»** (eseistică delicat-meditativă).

La primul Festival național al filmului de la Mamaia, **«Tudor»** obține Marele premiu. Victor Ilie premiul pentru regie cu **«Comoara de la Vadul Vechi»**, iar Geo Saizescu — premiul criticilor și al revistei **«Cinema»** pentru filmul său de debut.

1965.

Au loc 14 premiere cu filme de ficțiune de lung-metraj într-un an.

Cea mai impresionantă creație cinematografică a deceniului, însemnat act de cultură, adevărată sinteză barocă de virtuozități, ecranizarea romanului **«Pădurea spinzuraților»** de Liviu Rebreanu, în regia lui Liviu Ciulei, cu scenariul lui Titus Popovici și imaginea lui Ovidiu Gologan, având în distribuție pe Victor Rebengiuc, Liviu Ciulei, Ștefan Ciobotărașu, Emil Botta, György Kovacs, Gina Patrichi, Ana Szeles și alții, obține Premiul pentru cea mai bună regie la Festivalul internațional de la Cannes și Marele premiu la Festivalul național de la Mamaia.

Ion Popescu Gopo și Manole Marcus își împart, la Mamaia, Premiul pentru regie, obținut respectiv prin **«De-aș fi Harap Alb»** după Ion Creangă și **«Cartierul veseliei»**, după un scenariu de Ioan Grigorescu.



Primul serial românesc («Haiducii»)



Politic înseamnă adeseori polemic («Subteranul»)

Decizie stilistică («Nunta de piatră»)

(«Răscoala»)



8 decenii de film românesc



Înnobilarea unui gen («Cu mâinile curate»)

Revirimentul comediei («Astă seară...»)



1966. An al filmului eseistic și de inovare a limbajului cinematografic. Lucian Pintilie debutează în regia de film cu «**Duminică la ora 6**», imprimând o puternică notă personală în tratarea unei tematici care, după 1960, a prilejuit unele din cele mai izbutite creații ale cinematografului național: lupta Partidului Comunist Român în anii ilegalității. Pe aceleași coordonate tematico-stilistice, se remarcă «**Procesul alb**» de Iulian Mihu, după romanul «**Șoseaua Nordului**» de Eugen Barbu, în timp ce Mircea Săucan realizează un film de atmosferă și de dezbatere intelectuală contemporană: «**Meandre**», după un scenariu de Horia Lovinescu.

Tradiția filmului epic se menține însă fermă pe poziții, mai mult, se afirmă în noi specii: «**Răscoala**», ecranizare de către Mircea Mureșan a romanului lui Liviu Rebreanu, premiată la Cannes, și primul episod din serialul de aventuri «**Haiducii**» de Dinu Cocea, după scenariile lui Eugen Barbu, în colaborare cu Mihai Opris.

La al treilea Festival național de la Mamaia, premiul criticii și al revistei «Cinema» este atribuit documentarului «**Cazul D**» de Al. Bolangiu. Georges Sadoul scrie despre «școala documentarului românesc».

1967. Primul an în care se poate semnala un grupaj de filme de actualitate, marcând o angajare politico-estetică mai netă și mai concludentă a autorilor în dezbaterile problemelor morale ale colectivității socialiste, a unor procese sociale și conflicte specifice: «**Diminețile unui băiat cuminte**» de Andrei Blaier, cu un scenariu de Constantin Stoiciu, «**Un film cu o fată fermecătoare**» de Lucian Bratu, cu scenariul lui Radu Cosașu și mai ales «**Subteranul**» de Virgil Calotescu, după scenariul lui Ioan Grigorescu.

Filmul dramatic-spectacular «**Dacii**» de Sergiu Nicolaescu — scenarist Titus Popovici — reia de la începuturi firul epopeii naționale, confirmând prin marea sa succes de public interesul excepțional al spectatorilor pentru tematica istorică, pentru ideile demnității și independenței naționale. Sergiu Nicolaescu, realizator și interpret al propriilor sale filme, provenit dintre documentariști și cu studii politice, intră în primul plan al atenției producătorilor și publicului.

1968. Primul film semnat de Malvina Urșianu: «**Gioconda fără suris**». Încă un pas pe drumul puțin umblat al filmului dramatic, de analiză a psihologiilor și caracterelor contemporane. În rolul principal: Silvia Popovici.

1969. După o întrerupere de mai mulți ani, care a slăbit competiția pentru calitate și

Biografii contemporane



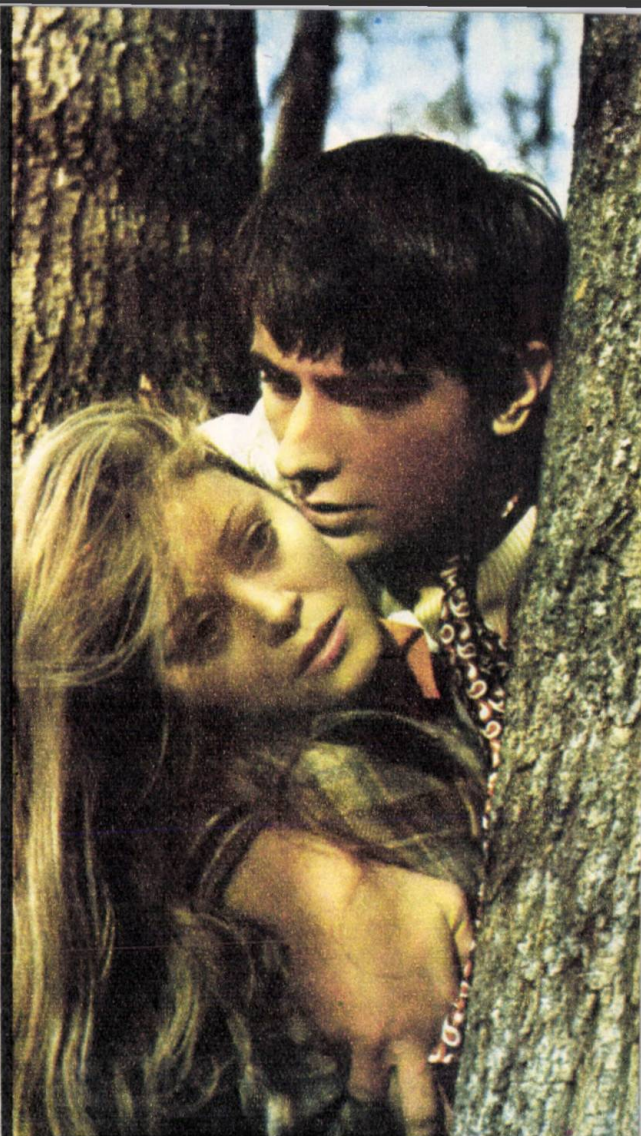
autodepășire, secția de regie de film a Institutului de artă teatrală și cinematografică lansează noi serii de realizatori. Din nou în așteptare, înregistrăm succesul documentarului «**Cîntecele Renașterii**» de Mirel Ilieșiu, care obține distincția supremă la Festivalul de la Cannes — «La Palme d'Or». Alte filme nu ni se impun, poate și pentru că, din cele zece premii ale anului, doar trei sînt de actualitate.

1970. Numărul filmelor de actualitate este riguros același: 3. Dintre acestea, unul este polițist («**Simpaticul domn R**»), al doilea deschide un serial umoristic («**B.D. intră în acțiune**»). Al treilea, de fapt primul, fiind prezentat în ianuarie, este «**Reconstituirea**» de Lucian Pintilie, cu un scenariu scris de regizor împreună cu Horia Pătrașcu. În distribuție: George Mihăiță, Vladimir Găitan, Emil Botta, George Constantin, Ileana Popovici, Ernest Maftei.

1971. **Februarie:** premiera filmului în două serii «**Mihai Viteazul**» de Sergiu Nicolaescu, lucrarea cea mai reprezentativă dintre producțiile dedicate epopeii naționale. Scenariul: Titus Popovici, în rolul titular: Amza Pellea, imaginea: George Cornea. Se confirmă interesul unanim al publicului față de tematica patriotică și capacitatea studiourilor noastre de a realiza, la un înalt nivel profesional, filme de mare anvergură.

Martie: are loc întâlnirea secretarului general al Partidului Comunist Român, **tovarășul Nicolae Ceaușescu**, cu creatori din cinematografie. În ampla sa expunere, conducătorul partidului și al statului, a apreciat stadiul în care se află cinematografia românească, realizările sale, formulînd cu toată claritatea cerințele dezvoltării sale viitoare. Moment crucial pentru crearea condițiilor unei afirmări depline a școlii naționale de film: se indică necesitatea sporirii volumului producției pînă la nivelul a 25-30 filme anual, precizarea direcțiilor tematice și a finalității educative, îmbunătățirea metodelor de lucru asupra scenariilor și a structurilor organizatorice ale cinematografiei. «**Trebuie să începem prin a supune cinematografia noastră unui tratament de întinerire**», spune tovarășul Nicolae Ceaușescu.

Mai: Tinerii cinești, absolvenți ai I.A.T.C., se impun atenției printr-un documentar de lung-metraj semnat de cinci regizori: «**Apa ca un bivoli negru**» de Dan Pița, Mircea Verolu, Andrei-Cătălin Băleanu, Petre Bokor și Yosuf Aidahi. Toți foști elevi ai lui Victor Iliu, autorii dedică filmul lor de debut profesorului. Act de angajare civică exemplară, prilejuit de marile inundații din anul precedent, filmul ilustrează o vocație ieșită din comun a autenticității, sensibilitate față de dramele oamenilor simpli și față de



Un ritual vechi, un cod nou («De bună voie...»)

Trecutul din unghiul prezentului («Felix și Otilia»)



«Trecătoarele iubiri»

8 decenii de film românesc



Risul ca formă de protest («Actorul și sălbaticii»)

Elogiul eticii muncitorești («Un zîmbet...»)



A condamna, a afirma («Ilustre cu flori de cîmp»)



marile preocupări ale colectivității, capacitatea de inovare a limbajului cinematografic. Un nou nume cu autoritate precece, într-o galerie prestigioasă: operatorul Iosif Demian.

1972. Cadru nou și metode îmbunătățite de colaborare între producători și realizatori: iau ființă, prin descentralizare, patru case de filme pentru lung-metraje, alături de cele două studiouri specializate în filme scurte: «Alexandru Sahia» și «Animafilm». Creatorii au legătură directă cu conducerea Consiliului Culturii și Educației Socialiste.

Largă deschidere a orizontului tematico-stilistic al filmului românesc, accentul convenit asupra preocupărilor actualității, evidente cîștiguri în ordinea angajării politico-estetice a cineaștilor: filmul politic, în accepția evoluată, deplină, a noțiunii — «**Puterea și Adevărul**» de Manole Marcus, după scenariul lui Titus Popovici; filmul de dezbateră etică — «**Drum în penumbră**» de Lucian Bratu; revirimentul comediei de actualitate — «**Astă seară dansăm în familie**» de Geo Saizescu, după scenariul lui Ion Băieșu; reluarea, după o îndelungată pauză, a ecranizărilor din literatura clasică — «**Felix și Otilia**» de Iulian Mihu, cu un scenariu de Ioan Grigorescu, după George Călinescu; relansarea filmului de aventuri, într-o formulă nouă, cu implicații politice și culoare de epocă: «**Cu miinile curate**» de Sergiu Nicolaescu, scenarist — Titus Popovici.

1973. Realizările cele mai reprezentative ale tinerilor cineaști se situează, cu un plus de decizie ideatică și stilistică, pe cele două mari direcții semnalate încă de la începutul noii noastre cinematografii: ecranizările din literatura clasică — «**Nunta de piatră**» de Dan Pita și Mircea Veroiu, după două schițe de Ion Agârbiceanu — și problematica politico-morală a actualității: «**Viforita**» de Mircea Moldovan cu un scenariu de Petre Sălcudeanu. Regizorii care au debutat la începutul anilor '60 propun noi diversificări tematice — filmul istorico-biografic «**Ciprian Porumbescu**» de Gheorghe Vitaniș, filmul serial muzical pentru copii, pe teme de basm și fabulă — «**Veronica**» de Elisabeta Bostan.

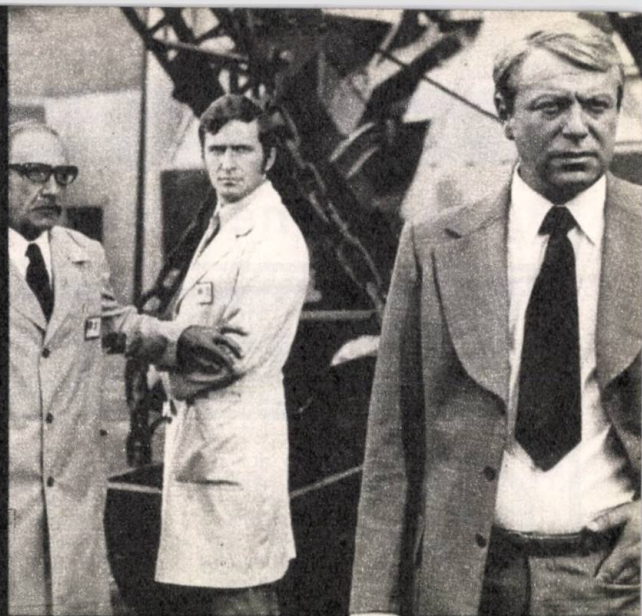
1974. Secretarul general al Partidului Comunist Român, președintele republicii, **tovarășul Nicolae Ceaușescu**, se întâlnește cu membrii Consiliului Asociației cineaștilor, aleși la a doua Conferință națională, din luna aprilie a acestui an. Expunere programatică asupra îndatoririlor cinematografilor naționale, exemplu de întrunire dialectică marxistă

a exigențelor politico-ideologice cu cele estetico-organizatorice: «**Avem, cred, toate condițiunile pentru a ne propune o dezvoltare mai accentuată a activității cinematografilor, atât în privința conținutului, cât și a calității artistice — deosebit de importantă pentru atractivitatea oricărui film. Dumneavoastră știți că și o idee bună, dacă e prezentată într-o formă plictisitoare, poate avea, cîteodată, o influență mai rea decît dacă n-ar fi prezentată deloc. Pe lîngă conținutul de idei — care trebuie să stea permanent în atenția noastră — este necesar să avem în vedere că filmul își are legile lui artistice**». Disocieri de cea mai mare importanță principală și metodologică, solicitînd «**filme de mare valoare**», «**opere valoroase**», «**filme cu adevărat bune**» și nu «**filme de ocazie**».

Dintre cele 17 premiere ale anului se evidențiază îndeosebi o suită de filme politice, cu caracter de dezbateri polemică, ideologică și etică: «**Trecătoarele iubiri**» de Malvina Ursianu, «**Proprietarii**» de Șerban Creangă, după un scenariu de Mihai Creangă, «**Trei scrisori secrete**» de Virgil Calotescu, după scenariul lui Platon Pardău, «**De bună voie și nesilit de nimeni**» de Maria Callas-Dinescu, după scenariul lui Domokos Géza, «**Un zîmbet pentru mai tîrziu**» de Al. Boiangiu, după un scenariu de Mihai Caranfil. Deși inegal definite dramatic și stilistic, ele marchează pentru prima dată un sincronism de preocupări cu dezvoltările cele mai semnificative ale cinematografului contemporan.

1975. Stagiune-record: 12 premiere românești în primele șase luni ale anului. Opiniile criticii și preferințele spectatorilor, fără a propune ierarhii unice, oferă judecății prezentului și viitorului, în primul rînd, filmele inspirate din problematica morală a tinerei generații — «**Filip cel bun**» de Dan Pita, scenariu Constantin Stoiciu, imaginea Florin Mihăilescu, cu Mircea Diaconu în rolul titular, «**Ilustrate cu flori de cîmp**» de Andrei Blaier, o nouă creație distilînd în forme inedite sugestiile trecutului revoluționar — «**Zidul**» de Constantin Vaeni, după scenariul lui Dumitru Carabă și Costache Cioboraru, filmul istoric spectacular, «**Stefan cel Mare — Vaslui 1475**» de Mircea Drăgan, un film de epocă, cu mare succes de public, «**Actorul și sălbaticii**» de Manole Marcus, după un scenariu de Titus Popovici, cu Toma Caragiu în rolul principal, și o nouă invitație la comedie semnată de regizorul Mircea Moldovan și Petre Sălcudeanu, «**Toamna bobocilor**». Toate anunțînd, poate, o primăvară pentru care s-au semnalat mai multe rîndunele.

Valerian SAVA



Răspunderea stăpînilor («Proprietarii»)

Adevărul mai presus de sine («Trei scrisori secrete»)



Oameni fără fard («Filip cel bun»)



Anticinematografia

Deocamdată e o ipoteză.
Dar într-o bună zi...



Dacă există antimaterie — și fizicienii au dovedit-o, după cit se pare, experimental — alcătuită din antiparticule, înseamnă

că există și o antilume, în care trebuie să ființeze o anticinematografie. Evident, aceasta nu implică filme care întâi sînt văzute și de-abia după aceea sînt create, nici scenarii care întâi sînt transpuse pe peliculă și după aceea sînt luate în discuție, ci are doar unele aspecte esențiale contrarii celor cunoscute de noi. Savanții au căzut de acord cu ideea că ionii din antimaterie nu se deosebesc de cei din materie decât prin faptul că au sarcină electrică negativă, iar legile fundamentale ale antiatomilor nu sînt diferite de ale atomilor normali. Prin urmare e probabil că, pe antitărîmul de care vorbim, creațiile cinematografice sînt proiectate de la coadă la cap, ceea ce, după cum se știe, ar avea efecte dintre cele mai atrăgătoare și în cazul unor producții de pe ecrane normale.

E, deopotrivă, posibil, ca acolo, în acel tînut ipotetic, scenariile să fie un fel de antiliteratură; dar nici o atare împrejurare nu obturează înțelegerea noastră, căci cite exemple din lumea cunoscută n-avem, oare, la îndemînă?

Acum să ne închipuim antiprosesul de creație. Vasăzică, anticriitorul vine la anticasa de filme,

unde i se acceptă numaidecît antilucrarea, introducîndu-se imediat în producție. Contrar celor ce se petrec în realitatea știută, antiregizorul își ia un răgaz extrem de lung pentru a medita asupra temei, distribuției, stilului, mesajului, atmosferei, după care antiactorii, adică diletanți care nu numai că n-au jucat niciodată, dar nici nu s-au dus în viața lor la cinematograful, se apucă să citească întregul scenariu, ca să știe despre ce e vorba, să învețe întregul rol și apoi să repete luni de zile variantele eventuale ale Intruchipării.

Au loc, pesemne, pe platou, dialoguri de acest tip:

Antiregizorul: Stai pe șa cu spatetele la capul calului și gonește-l înapoi.

Antiactorul: Aș putea s-o fac, dar viziunea mea creatoare pe deplin încheiată și metodologia mea personală nu-mi îngăduie să încalec dobitocul, sarcina aceasta îi incumbă cascadorului; eu, în răstimp, voi intona un bocet și voi privi, pierdut, în pîclă.

Antiregizorul: Atunci cum te vei întîlni cu antiactrița, pe care o iubești și către care galeopezi ca s-o iei în brațe și s-o săruți?

Antiactorul: Nu e nevoie de toate aceste gesturi antihigienice. Eu voi schita, de la distanță, semnul îmbrățișării, ea asijderarea, ne vom face bezele, care sînt, în orice caz, mult mai antiseptice și apoi vom galopa pedestri și fericiți prin peisaj, în timp ce cascadorul va sări cu calul

în prăpastie, unde-l așteaptă șeful de producție cu onorariul zilei de filmare în plic.

Antioperatorul lucrează atît de iute încît nu mai e timp să se schimbe unghiurile de filmare și planurile diferă doar prin atmosferă, ori prin ritm, ori prin rostiri sau tăceri. La anticomedii se folosesc, în general, antigaguri, ca și cum nimeni n-ar filma ca să se amuze, astfel că la vizionare nu se aude nici un rîset și nu se întrezărește nici un zîmbet... În schimb, la dramele coproductive, care se petrec în preeriile extreme de sălbătice, cu enorm de multă vreme înaintea tuturor erelor noastre și ale altora, totul e de un haz nebun, morții sînt adunați cu lopata, familiile dănuiesc năuce pe morminte și în aer răsună suave coruri de hipopotami cățărați pe crăci de lepidodendron.

În sfîrșit, la antiprezentarea filmului pe patru benzi, se fac numai antiobservații de tipul:

— E prea scurt, putea fi dublu ca metraj.

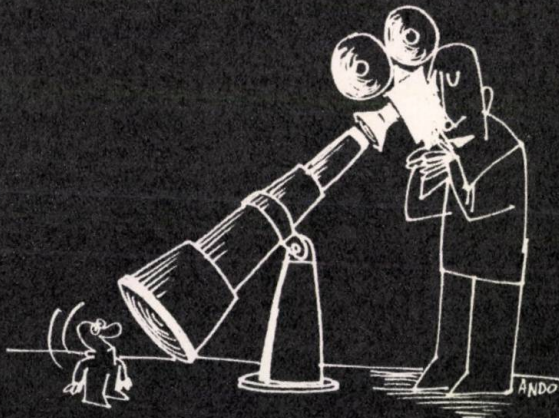
— N-are nici un cusur tematic sau artistic.

— Nu e nevoie de nici un fel de adăugire, prescurtare, refilmare, comentariu auxiliar, explicație prealabilă, epilog verbal cu personajul principal proiectat pe un cer cu nori albi, pufoși.

La antipremieră, spectatorii se urcă pe scenă, în corpore, strigînd: «Nu-i nevoie de prezentare, cunoaștem, lăsați!». În timp ce armata de lucrători din centrală, direcție, oficiu, întreprindere, casă de filme consumă chiftele cu citronadă, la bufet, în contul economiilor la deviz, iar actorii se bat cu piasatoarele pentru buchetele de garoafe legate în țîpă.

Anticinematografia e, deocamdată, o ipoteză. Dar cum unele aspecte au fost demonstrate experimental, e cit se poate de probabil ca ea să fie descoperită într-o bună zi, integral și sub o formă plener palpabilă.

Valentin SILVESTRU



aventura scenariului

Alți invadatori

— Farfuriile sînt supersonice.
— Orișicît!

Cinema

— Cinematografia noastră stă prost cu filmele științifico-fantastice. Ar trebui să ieșim din anoni-

mat.

— Înțeleg că aveți o propunere în acest sens.

— Exact. În câteva cuvinte, filmul ar fi următorul: pe o planetă, căreia nu vreau să-i dau numele, din spirit de precauție...

— De ce?

— S-ar putea afla. Iar filmul dezvăluie și unele aspecte negative. Pe planeta respectivă, deci, aflată în altă galaxie, la o distanță de câteva milioane de ani-lumină, trăiesc niște ființe extraterestre...

— Normal...

— Ba nu-i normal deloc! Nu pe toate planetele trăiesc ființe extraterestre. Pe unele nici nu există viață. Ființele respective nici nu sînt oameni, ci păianjeni, ca și cei de pe Pămînt, doar că sînt dotați cu o inteligență superioară și cu o tehnologie superdezvoltată. Ei hotărîsc să invadeze planeta noastră.

— De ce?

— Ce altceva pot face niște extraterestri decît o invazie? Se imbarcă deci pe niște farfurii zburătoare și ajung pe Pămînt.

— În cît timp?

— Repede.

— Parcă spuneți că sînt la o distanță de câteva milioane de ani-lumină.

— Farfuriile sînt supersonice.

— Orișicît. Dacă lumina ajunge în câteva milioane de ani, farfuriilor supersonice le trebuie câteva miliarde de ani.

— Dumneavoastră vreți să faceți filme sau calcule? Ajunși pe Pămînt, Păianjenii intră în contact cu oamenii.

— Nostim.

— Nu-i așa? Pătrund în orașe, în casele oamenilor, pentru a găsi modalitatea de a-i distruge. Deodată oamenii își dau seama că păianjenii ăștia nu sînt păianjeni obișnuiți, ci păianjeni extraterestri.

— Cum își dau seama?

— Un păianjen se îndrăgostește de o pămînteancă și îi dezvăluie scopul prezenței lor pe Pămînt. Femeia pe care o iubește extraterestru este cercetătoare la un institut de biologie și se ocupă acolo chiar de acest domeniu.

— De extraterestri?

— De păianjeni.

— N-ar fi mai normal ca păianjenul dumneavoastră să se îndrăgostească de o păienjenită terestră?

— Ce să discute el cu o păienjenită, cînd el este o ființă superioară, iar ea o biată insectă primitivă? El nu poate comunica decît cu o ființă rațională.

— E o dragoste rațională, deci.

— Firește. Și platonică. Femeia însă nu-l iubește pe păianjen.

— Se mai întîmplă.

— Ea iubește, de fapt, pe altcineva.

— Tot extraterestru?

— Nu. Pe un coleg al ei de institut, căruia îi mărturisește ceea ce a aflat de la păianjen...

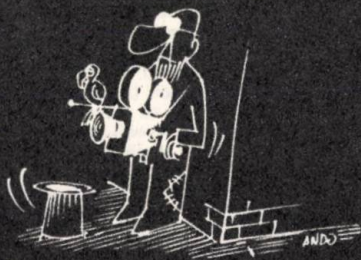
— Nu-i prea elegant, dar...

— Începe o luptă pe viață și pe moarte între pămînteni și invadatori. La această luptă, participă și păianjenii de pe Pămînt, firește de partea oamenilor, iar, în cele din urmă...

— Dar ce faceți? Nu mă urmăriți?

— Vă cer iertare, dar am strivit un păianjen. Poți să știi de partea cui era?

Dumitru SOLOMON



travelling... înapoi

Și cronicarii se împușcă, nu-i așa?

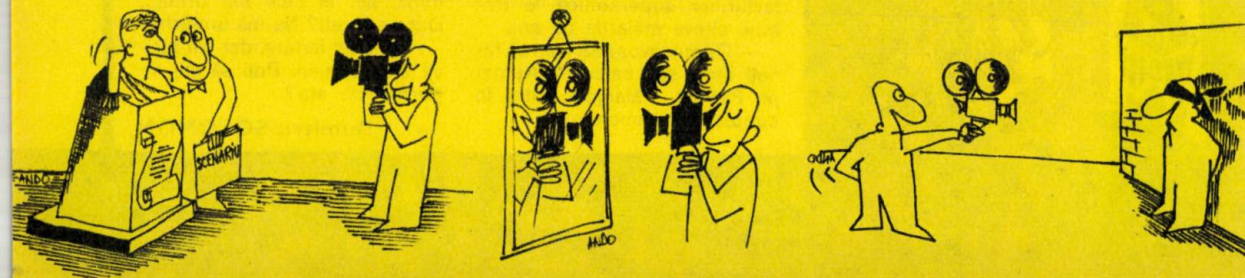
**O poveste cronicărească
cu «va urma».
Dar nu se știe
ce «va urma»...**



Nu-ți place nimic, cronicarule. Nici un film. Nici un subiect. Nici un regizor. Nici un metru de pelliculă. Vrei să fi original? Nu, nu vreau. Nu-mi place. Ai văzut până acum nu știu câte filme românești. De ce ești atât de aspru față de ele? De peste două decenii, noi — cronicarii, voi — cronicarii ați laudat toate filmele fără excepție. Tu vrei să fii o excepție? Nu, nu vreau să fiu o excepție. Crezi că ești mai frumos dacă nu-ți place nimic? Nu, nu cred. Atunci de ce vrei să nu fi ca ceilalți? Nici asta nu vreau. A, ești curajos! Nu, nici asta. Nu mi-au plăcut filmele, respective, atât. Cum, atât? Ai dreptate. Nu atât. Nu mi-au plăcut, n-am crezut că așa se face un film. În unele cazuri, au fost câteva idei bune, alteori scenariștii au avut realmente ceva de spus. Și publicul are nevoie de filme. Dar de filme bune. N-am dreptul să spun că filmele astea n-au fost bune? Ba da, cronicarule, ai dreptul, dacă ai și dreptate. Eu cred că am. Nu, n-ai. Cronicarul n-are dreptate decât atunci când laudă, măcar o secvență, măcar un plan. Cu o floare nu se face primăvară. Cu câteva fotograme nu se face un film. Vrei să-mi închizi gura. Uite, a trecut un an de când scrii. Nu ți-a plăcut nimic? Greșești. Cît timp semnalezi, cinstiți, de ce un film nu e bun, înseamnă că-mi place filmul care va fi făcut în viitor. Și la care regizorul va ține seama de greșelile lui vechi. Și de

ale altora. A, ești și încrezut. De ce? După părerea ta, e suficient ca un regizor să țină seama de părerile cronicarului ca să poată face un film bun. Doamne ferește, departe de mine gândul ăsta. Regizorul în primul rând trebuie să aibă vocație. A, vocație, zici? Atunci, de ce nu scrii chestia asta? Uite, a mai trecut un an, au mai trecut niște filme care nu ți-au plăcut, dar de vocație nu te-am auzit încă vorbind. Poate mă auzi mâine, sau poate peste încă un an... Dar ce aștepti? Filmul bun. Prefer să vorbesc despre vocație cu ocazia premierei unui film foarte bun. A, vezi că nu ești curajos? De ce nu scrii despre vocație cu ocazia unui film prost? Deci, recunoști că avem și filme proaste! Eu nu, tu zici. Eu zic, dar alții le fac. Vrei să spui că tu le-ai face mai bine? N-am voie să spun asta, nu-mi dai voie. Dacă nu-mi dai voie, pot s-o gîndesc. N-am voie să gîndesc? O, ba da, tocmai că ești obligat să gîndesci. De pildă, gîndește-te la premiera de mâine. Să văd ce vei scrie. De ce ești curios? Am văzut filmul, știu că e prost. Și crezi că dacă e prost, eu voi scrie altceva? De data asta vei scrie. Știi al cui e scenariul? Nu mă interesează. Ba trebuie să te intereseze. Al dracului trebuie. Să vezi că vei lauda filmul. Nu poți să-l critici pe X. Dar tu nu înțelegi că eu nu l-am criticat niciodată, nici pe X, nici pe Y? Eu spun că un film e bun. Sau prost. Și încerc să arăt de ce. Da, dar X se va supăra. Nu se poate, chiar dacă filmul e prost,

X nu se va supăra, e un om inteligent. Dar fiecare are orgoliul lui. Mă rog, doar nu facem filme, exclusiv ca să ne gîdilăm cu ele la orgoliul propriu. Filmele le facem pentru milioane de spectatori care vor să se laude cu succesele noastre și în cinematografie. De ce nu scrii asta? Ba asta o scriu, cînd spun că un film e prost. De fapt, ce ai tu cu X? E un băiat bun, fără îndoială. Foarte bun. Dar a făcut pînă acum zece filme, toate proaste. Dacă le-ar face cu banii lui, îl privește. Dar le face din banii mei. Cum așa? Așa, din banii mei, ai tăi... Asta e demagogie. Nu mă așteptam din partea ta. Dacă ți-aș spune că mă doare inima, că sînt suferind de cord, ai mai zice că e demagogie? Sigur că nu. Atunci, află că mă doare. Poate ai și tu o boală... N-am, sînt sănătos. Am văzut, ți permiți chiar și un coniac mare, din cînd în cînd. Îmi permit, mai multe și mai des. Pe banii regizorilor? M-ai văzut vreodată la vreo masă plătită de regizor după premieră? E drept, nu te-am văzut. Beat m-ai văzut vreodată? Nu, nici asta. Regizori care și-au depășit măsura ai văzut? Din păcate, da. Ce vrei să spui cu asta? Că din cauza alcoolului ei fac filme proaste? Nu vreau să spun așa ceva, nu-i treaba mea. Îți repet, treaba mea e să spun dacă un film e bun sau prost. Alcoolul regizorului, sau barba, sau pletele lui, nu mă interesează decât ca elemente ale unui peisaj. Sînt alții care trebuie să se ocupe de urbanizarea peisajului. Sigur, asta nu e treaba ta. Dar uite, a mai trecut un an, au mai trecut 16, 17, 18 filme și iar nu ți-a plăcut nimic. N-ai priceput ce ți-am spus pînă acum și nu vrei să pricepi ce scriu de atîția ani! Vreau să mă mîndresc cu filmul românesc așa cum mă mîndresc, cum ne mîndrim noi toți cu pictura lui Grigorescu, a lui Luchian, cu sculptura lui Brîncuși, cu muzica lui Enescu. Da, dar în artele astea avem tradiție. Cinematografia e prea tînră. Și industria noastră care fabrică instalații de foraj e tînră. Și sîntem pe locul doi în lume. A, dacă mă iei așa... Dar cum să te iau? Filmul nu e o industrie? Atunci de ce fabricăm biciclete Pegas, nu biciclete cu o roată mică și una uriașă? Mă rog, ți antrenezi și exersezi argumentele pe pielea mea. Dar tu ai ce ai cu regizorii. Crezi că lumea n-a observat că lauzi mereu



actorii și operatorii numai ca să-i pui în lumină proastă pe regizori? Dar tu crezi că mi-ar fi greu să-l laud și pe regizor, dacă ar merita? Sigur că nu ți-ar fi greu, dar nu vrei. Uite, a mai trecut un an și iar nu ți-a plăcut nici un film. Ai scris până acum despre vreo 70 de filme românești și pe toate le-ai criticat. Tie, care din ele ți-a plăcut? Mie, niciunul. Dar eu nu sînt cronicar. Tocmai de asta, eu trebuie să vorbesc în numele tău. Asta mi-ar mai lipsi, să vorbești și în numele meu. Să-ți spun drept, eu nici nu mă duc la cele mai multe din filmele noastre. Și crezi că, neducîndu-te la cinema tu, nici eu n-am dreptul, ba chiar obligația, să-mi spun părerea? Stai, te-am prins. Te-ai dat pe brazdă. Ai lăudat ultimele filme. Ai lăudat «Zidul», ai lăudat «Filip cel bun», ce mai încolo și-ncoace, te-ai dat pe brazdă. Cum adică m-am dat pe brazdă? Doar nu vrei să spui că ți-au plăcut într-adevăr? Ba da, exact asta am și spus: unul mi-a plăcut pentru un lucru, altul pentru altceva, dar cele pe care le-am lăudat mi-au plăcut. Ca să bați zizanie între regizori, știu eu. Dacă tu, vrînd să umbli încălțat, cauți pantofi neapărat Clujana, și nu Dimbovița, asta înseamnă că vrei să bați zizanie între directorii fabricilor de încălțăminte? A, iar mă lei cu industrial! Da' degeaba, să știi că ești suspect. Pentru ce? Pentru că nu mi-au plăcut nu știu cîte filme pînă acum? Și pentru asta. Și pentru că acum ți-au plăcut cîteva la rînd. Dragul meu, ce-ar trebui să fac ca să-ți fiu pe plac? Nici nu mai critica, nici nu mai lăuda. Revizuește-ți poziția. În regulă, cum? Scrie și tu în așa fel încît să nu mai superi pe nimeni. Dar cînd laud un film pe cine supăr? Pe regizorul viitoarei premiere. Pe el cu ce cuvinte îl vei mai lăuda? La asta nu m-am gîndit. Vezi? Nu ți-am spus eu că vrei să fii un original? Sau vrei să faci pe curajosul? Cum, pe curajosul, cînd laud un film? Sigur, să nu-mi spui mie că nu-ți trebuie curaj ca să lauzi un film: vrei probabil să bați zizanie între directorii caselor de filme... Te-am luat și eu cu industria. Văd. Și cred că nu-mi mai rămîne decît un singur lucru de făcut. Care? Nu fi curios. Așteaptă viitoarea premieră.

(Fine del primo tempo)

Radu GEORGESCU

filmele poetului

Tinerii și lumea lor miraculoasă

De ce lipsesc tinerii din filmele noastre, chiar cînd e vorba de o poveste de dragoste?

O tinăra femeie adusesese într-o discuție, altfel șagălnică, o îndreptățită obiecție atît literaturii cît și cinematografului. Obiecția ei era în esență următoarea: de ce sînt așa puține povești de dragoste în care protagoniștii să fie oameni tineri? Dacă ne-am lua după ce citim sau vedem la cinema, am ajunge la concluzia că primii fiori ai iubirii mijesc timid în jur de 40 de ani la bărbați și minimum 30 de ani la femei. Noroc că Shakespeare a avut grijă de noi și ne mai încălzim și acum sufletul cu Romeo și Julieta. Și ce filme grozave s-au făcut după această minunată iubire cu doi oameni foarte tineri! Avea dreptate. Dacă nu mă înșel Romeo dacă avea vreo 17 ani iar Julieta nici atît, abia trecuse — după mărturisirile doicii slobode de gură — pragul pubertății.

E o mirare pe care o trăiesc și eu, însă înțeleg de unde vine greutatea artistului. De obicei iubirile tîrzii sînt însoțite de tot felul de mizerii, el e înșurat, are copii, ea e măritată, nu-și iubește soțul, dar îl apreciază contribuția pe care o aduce la dezvoltarea științei. O iubire măcinată de contradicții, împăcări, mizerii e mult mai ușor de redat decît o iubire care-și trăiește glorioasă și solară destinul.

Aceste greutăți nu explică însă lipsa de interes în a dezbate și lumea celor tineri, vastul imperiu al candorii și al iubirii.

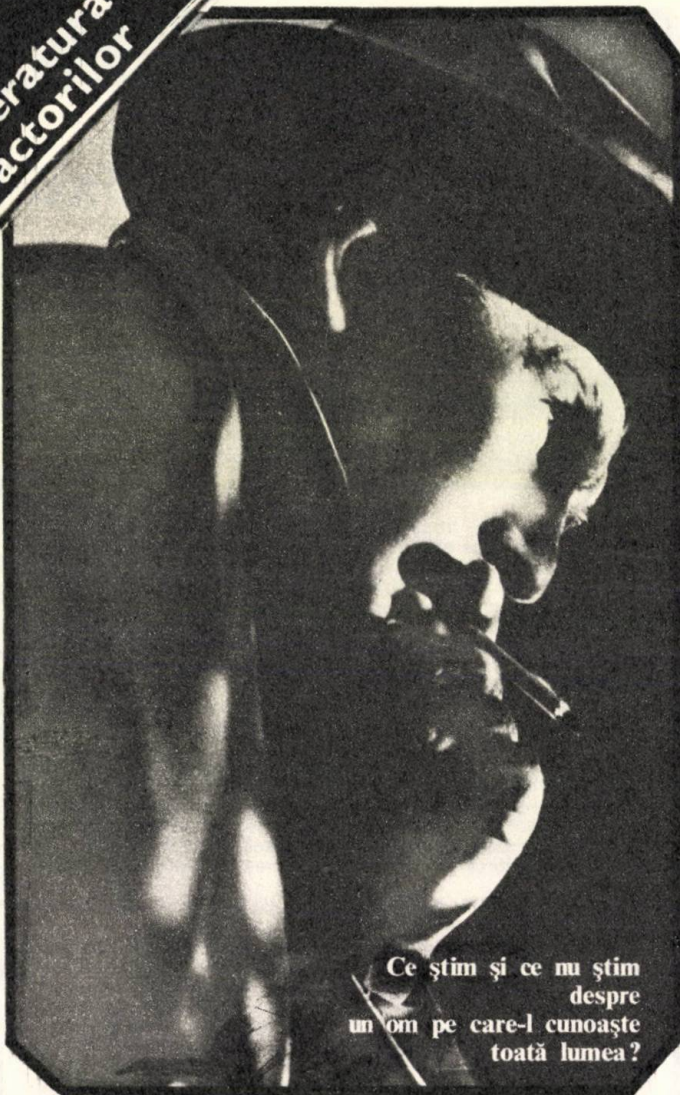
Iubirea nu e singura obsesie a tineretii. Omul tînr, aflat în pragul maturității, e supus unor grele încercări și presiuni. Viața unui tînr inteligent e, în sensul cel mai bun, dramatică, intensă. În fond e perioada cea mai dificilă a existenței, cînd tînrul, ieșind de sub aripa familiei, pornește în lumea largă, începe să-și asume răspunderi dintre cele mai mari.

Am stat de vorbă cu un tînr muncitor de la «Electronica» și m-a impresionat nu numai înțelepciunea și seriozitatea lui în cele profesionale ci și, îndrăznesc să spun, un anume rafinament în felul în care își organizează existența. Imaginea tînrului capabil de boroaboate sau de profanarea limbajului, chiar dacă are un dram de adevăr, nu mi se pare semnificativă. Lumea mediocră a tinerilor care se hrănesc din banii de buzunar ai familiei sau moție cu fanatism în braserii, îi era cu desăvîrșire străină. Trebuie, cred eu, ca filmele noastre să arate nu numai păcătoși simpatici care se întorc la intenții mai bune ci, în primul rînd, pe acei tineri echilibrați, generoși, inteligenți, care și-au găsit de la început drumul. Și atunci mulți vor înțelege că e mai eroic să ajungi de la început felul decît să rătăcești.

Teodor MAZILU

Desene de Ando





Ce știm și ce nu știm
despre
un om pe care-l cunoaște
toată lumea?

Ilarion Ciobanu



Iată un om care n-ar mai avea nevoie de recomandare: **Ilarion Ciobanu**. Îl iubește publicul, îl iubesc colegii, prietenii și chiar dușmanii (pentru că îi are și el, ca tot omul, din cauza gurii lui rele); îl iubesc și criticii, iar prin asta se fac vinovați de părăsirea obiectivității profesionale, dar îl iubesc pentru felul sincer, dezarmant de sincer, de prompt și de fără morgă cu care judecă el filmele (mai ales pe cele în care joacă el, dar și pe ale altora), piesele de teatru, cărțile, publicistica unora cu nume și a altora fără nume. Îl iubesc toți pe Clarisse — așa-i spun amicii, dar Dumnezeu știe de unde i se trage porecla asta — îl iubesc pentru că e o figură. Cu înfățișarea lui de dur, implacabil și incorijibil, el ascunde, cu o pudoare nebanuită, un tandru, un generos, un băiat bun. Asta o știe azi toată lumea. Nu chiar toată lumea știe însă că Ilarion Ciobanu — actorul, implacabilul, inimitabilul și imponderabilul, este și un «condei».

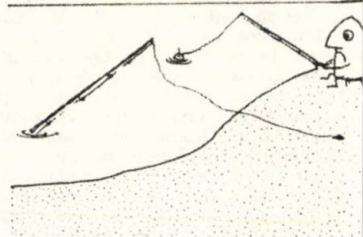
Două schițe — «Pensionarul» și «Ghindea Vasile» vă pot da o idee.
M. AI.



E o noapte joasă, învolburată cu ploaie și vânt, iar marea-i dezlănțuită ca o hurie. Stau cu mâinile în buzunarele pardesiului și privesc vraja de smoală a iargului. De acolo, din adâncul îndepărtat, vântul aduce întinerul și mirosul mării. Sub mine, digul tremură ca o buză de vulcan. Mă simt un pelerin rătăcit la hotarul a două lumi. Pe de o parte se întinde portul tipind de lumini și scrișnind în muncă, iar dincoace, de la poalele digului, începe furtuna amestecată cu noapte și spumă.

Pornesc către capătul digului, către acolo unde știu că se află bătrânul și neadormitul far, dascăl și prieten din copilărie.

Licărul lui în noapte m-a învățat să număr, iar la umbra-i am găsit răcoare în zilele cînd și apa mării era ca un ceai. Tot acolo am auzit pentru prima oară, de la moș Vlase,



Desene de MARIUSZ HERMANOWICZ



Își pregătea ceaiul la aragazul vechi și murdar. De atâtea ori își propusese să-l curețe, dar uita, uita mereu, iar cînd își aducea aminte amina pentru: «miine precis». Apa din ibric căpătă culoarea coniacului; aruncă o privire spre sticla cu trei stele, era goală: «Aș putea să cobor și să-mi cumpăr, dar mai bine fără... pe dracu' mai bine, mi-e lene...» Două felii de piine cu brînză îl așteptau alături. Turnă apa fierbinte și colorată peste cele patru bucățele de zahăr din cana ornată cu păsări. În seara asta hotărîse să facă risipă, pusese în cană patru, în loc de trei cuburi de zahăr: «la urma urmei, cine-mi tine contu', nu-s eu stăpînul meu?»

Pensionarul

paznicul, despre Oran, Casablanca, Marsilia și despre alte multe minuni ale lumii de dincolo de mare. Prin preajma lui am pescuit guvizii cu care mi-am hrănit lenea, visarea și chiulul de la școală. Pășesc încovoiat sub vînt și-s mirat că nu-i deslușesc încă silueta dungată-n alb și negru care aruncă lumină pînă dincolo de zare. Încep să fiu neliniștit și grăbesc pasul. O ploaie măruntă s-a amestecat în hora furtunii și udă totul. Cînd ajung la capătul digului, rămîn mut de uimire, de tristețe. Privind de sus peste toate, într-o secundă am înțeles totul. De aici, de la capătul digului vechi, se întinde către larg un altul, din piatră tînără, albă. Iar acolo de-

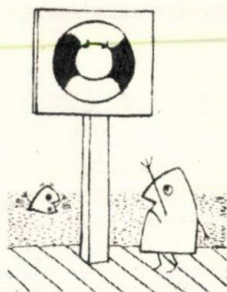
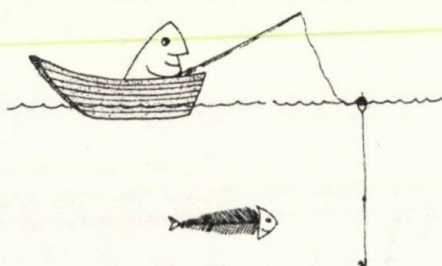
parte, unde noul dragon se curmă, clipește în catranul nopții un alt far. Cel din fața mea, bătrînul, a murit sau a ieșit la pensie. Tot una e. Ceva se-ncovoale în mine, aproape se frînge, văzîndu-l cum stă trist, inutil, arzînd în locul luminii vii, puternice, un bec palid, ca pe-o luminare de recviem. Străjerul, eroul atîtor decenii de furtuni, pare acum un obelisc oarecare, vopsit în alb și negru de un nebun. Nu mai rezist, mă-ntorc și pornesc grăbit către mal. Realizez din nou că-i noapte, că-i ploaie și vînt și că marea-i în furtună. Dar acum, acest spectacol, care totdeauna m-a fascinat, mă lasă străin. Văd luminile cazinoului și știu că mă voi cufunda în crișma

aia, petrecînd o noapte de fum, în zgomot de muzică absurdă și vorbind cu mine și c-o sticlă cu vin.

Pășesc repede și-mi dau seama că gînduri aiurea îmi dau tîrcoale. Dar nu-mi mai pasă de nimic, las gîndurile să macine. Astfel încerc să aflui în cît timp aș putea strînge niște bani ca să-mi răscumpăr prietenul trist și bătrîn. Nu vreau să-l las să moară acolo, sufocat și batjocorit de-o milă respectuoasă. L-aș desface încet, cu grijă, l-aș căra bucată cu bucată și i-aș înălța din nou ființa, undeva, pe un promotoriu pustiu. Din nou ar avea în față doar marea, vîntul și furtunile. Iar în vreme de răgaz, m-aș duce și eu acolo și am sta împreună.

Chiar, cît mi se poate cere pentru un far ieșit la pensie?

Ilarion CIOBANU



Ghindea Vasile

Începu să mestece rar, pe gînduri, sorbind lung și zgomotos din ceaiul fierbinte. Tic-tac-ul bătrînului ceas C.F.R. umplea mica cămară-bucătărie. Dincolo de fereastră, își făcea de cap un vînt amestecat cu noapte: «mîine va trebui să-mi scot paltonul de la curățat... da, ar trebui... și de ce să-l scot mîine?... îl scot poimîine, sau cînd oi avea chlef... ei drăcia dracului!» Se privi în oglinda atîrnată deasupra chiuvetei, robindu-îi picura rar, enervant, chinezește:

«asta-i, îl scot cînd vreau». Stîmse becul palid și trecu prin micul culoar către camera de culcare. Cu un gest cunoscut de ani și ani, aprîndu-l pe becul-luminare care strălucia capul patului. Se așeză și începu să se descalte. Deodată se opri: «am uitat să mă spăl pe dinți». Încălță din nou pantoful, dar un alt gînd dădu năvală: «adică cum, sînt obligat să mă spăl pe dinți?... și dacă n-am chef, dacă astă seară nu suport gustul pastei... uite-așa, nu-l

suport». Bărbătește se dezbracă și se aruncă în patul rece, care-l paraliză pentru o secundă, de parcă s-ar fi azvîrlit într-o mare înghețată. Apoi, după un timp, totul intra în normal. Sub plapuma veche dar călduroasă, Vasile Ghindea începu să se destîndă. Acum privea tavanul înalt, se simtea bine, puternic, îl mîngiau gînduri calde: «da, dom'le — căscă prelung cu plăcere — sînt și rămîn stăpînul meu». Cu un gest moale, făcu becul-luminare să moară.

Nu trecu mult timp și în odaia care fusese albă odată, începu să plutească un sforăit. Vasile Ghindea mușca din meritata odihnă. Avusese o zi grea la întreprinderea unde-și făcea slujba de curier.

Ilarion CIOBANU

filmul
la 80 de ani

Contemporan cu filmul



Dublă aniversare. Artă a șaptea și cu mine ne-am născut în același sfârșit de veac, în același sfârșit de an: 1895. Sinteza de-un leat. Împlinim amândoi optzeci de ani. Cu acest prilej, simt dorința să scriu aici, în puține cuvinte, dramatica agitată poveste a artei filmului. Asta mai cu seamă pentru că, până azi, nimănui nu i-a venit ideea să facă asta. Desigur, există multe cărți care poartă pom-

posul titlu de «Istorie a Cinematografului Mondial» (formula aparține defunctului Georges Sadoul). Dar ele nu-s cărți de istorie, ci repertorii de genul anuarelor de abonați la telefoane. Găsim acolo nume, prenume, adrese, îndeletnicirea respectivului, și cam atât. Găsim ce-i drept, oarecari titluri de filme, genul cărui aparțin, poate și cite un adjectiv, două, despre valoarea lor. Dar asemenea verdicte nemotivate nu se pot numi judecăți de istorie.

Desigur, o istorie e o desfășurare în timp. Dar nu o simplă înșirare calendaristică. Artele își au calendarul lor special. În artă, istoria înseamnă **evoluție, progres**. Istoria unei arte se face pe **opere** care, cu **mult sau puțin**, au făcut un **pas înainte**, în cadrul legilor de estetică proprii acelei arte. Am zis «cu mult sau puțin». Într-adevăr, există opere foarte imperfecte care, la un moment dat, fac un asemenea «pas înainte». Ele au deci dreptul să fie menționate în istorie.



Calul troian
al cinematografului:
superspectacolul
(«Cleopatra»)

În schimb alte opere, poate perfecte, dar care nu conțin, mic sau mare, un asemenea progres, nu vor figura în «Istorie».

Dar înainte de a intra în miezul chestiunii — o mică paranteză. Previn că voi întrebuința toată viața, fără jenă, imbecila formulă: «arta a șaptea». Ea a fost inventată de un italo-francez, Canudo, semidocț beat de poftă de a părea cult, care auzise de formula medievală: «cele șapte arte». Bineînțeles, nu s-a gândit că în acest caz filmul ar fi a opta! Și nici măcar nu a avut curiozitatea să vadă care erau cele șapte. Ar fi aflat că din șapte, patru nici nu erau arte! Lată-le, înșirate într-un hexametru latin bine cunoscut: **Lingua, tropus, ratio, numerus, tonus, angulus, astra**. Adică: gramatica, poezia, filozofia, aritmetica, muzica, geometria, astronomia. Aflăm de asemenea că printre acele «șapte arte» nu figura: pictura, sculptura, epopeea, snoava, legenda, comedia, basmul, tragedia, gravura, tapiseria, oratoria... Totuși voi folosi toată viața cretina formulă. În materie de limbă, uzul e rege.

Prima criză

Istoria filmului începe, cum se știe, în 1895. Dar **arta** filmului începe mult mai târziu. Cam după vreo douăzeci de ani. Până atunci, în ciuda eforturilor de «film d'art», cinematograful continuă să fie distracție de panoramă. La asta ajutate și tehnica lui imperfectă, imaginea care tremura, gesturile sacadate, trucajele vrăjitoarești, scamele meliésiene fiind privite ca niște ieftine hokus-pokus de iarmaroc. Dar lată că, între timp, cîțiva mari artiști (în cap cu Griffith) descoperă travellingul, panoramicul, gropianul, alternanța cîmp-contracîmp, ritmul de 24 imagini pe secundă. Pe la mijlocul deceniului '20, proiecția atinge o perfecțiune aproape egală cu cea de astăzi. Dar, vai, acest punct de culme coincide cu un moment de criză. **Arta** filmului, capabilă acum să se nască, cunoaște o primejdie de moarte. Într-adevăr, figurile de pe pînă erau de un realism, de un relief, de o căldură și întimitate, de o autenticitate așa de elocventă, încît dădeau spectatorului impresia că asistă la ceva («într-adevăr adevărat»). De aici tendința de a se transpune în pielea personajului, de a vedea în faptele eroilor asemănări și chiar aluzii la lucruri întimplite unor cunoscuți, ba chiar trăite de el însuși, spectatorul.

Acest fenomen estetic de Ein-

führung, de trăire totală a vieții altuia, devine, pe de altă parte, sursă de nesfîrșite buclucuri: proteste, procese, daune încep să curgă din toate părțile. Dacă eroul negativ era englez, se indigna guvernul majestății sale britanice. Dacă era argentinian, această țară amenința că va opri importul de filme din țara producătoare. Daunele, uneori, erau masive. De pildă, filmul lui Stroheim, **Văduva veselă**, a fost atacat prin tribunal de moștenitorul tronului montenegrin care se simțea vizat în rolul unui personaj stupid și ridicol. Tribunalul a avut înțelepciunea de a aprecia sinceritatea care în folclor se numește «prostul din baie» și i-a acordat o importantă sumă drept despăgubiri. În fața acestor supărări politico-financiare, casele americane (care pe vremea aceea dețineau un cvasimonopol mondial) s-au speriat și au aplicat un prim remediu. Scenariile aveau să fie fabricate de scenariști ficși, condeieri cu schimbul, iar regizorul trebuia să respecte întocmai scenariul patronal în care,

numere de varieteu (lyrics) etc. E absurd deci (ziceau șefii) să ne supărăm pe subiect, care e pur fictiv, compus din lucruri care nu se întîmplă nimănui, nicăieri, niciodată.

În asemenea condiții, arta a șaptea era amenințată să moară, adică să devină din nou o simplă distracție de iarmaroc.

Miraculoasa soluție

Din fericire, arta filmului a reușit să învingă și această a doua criză. Salvatorii erau cei peste o sută de buni regizori americani și europeni. Iată miraculoasa lor soluție. Desigur, vor respecta scenariul patronal, oricît de inept ar fi. Dar asemenea calului troian introdus în cetate, vor ascunde, îndărătul scenariului comercial, un scenariu propriu, compus numai din detalii artistice, cît de multe, atît de multe, încît vor îneca stupiditatea subiectului. Fascinat de frumusețea acestor momente de artă, spectatorul va uita, nu va mai băga de

M-am născut o dată cu cinematograful. Sîntem de-un leat

obligatoriu, eventualele personaje negative, toți ticăloșii, paricizii, hoții, ucigașii, incestuoșii, trădătorii aveau, de acolo înainte, să fie get-beget americani (sau măcar negri).

Dar nici asta nu era de ajuns. Dacă mizerabilul era, de pildă, avocat, protesta liga juriștilor; dacă era popă, se supărau toate sutele de confesiuni mai mult sau mai puțin creștine din cuprinsul republicii S.U.A. Atunci boss-ul va recurge la o măsură radicală. Ne aducem cu toții aminte de celebra formulă înscrisă pe genericul filmelor: «Faptele din acest film sînt pur imaginare; orice asemănare cu vreo acțiune sau persoană reală este o simplă coincidență». Iar pentru ca declarația să nu poată fi dezmințită, adică povestea să pară **realmente ireală**, subiectele erau intenționat inepte. Patronii voiau să convingă pe spectatori că povestea e un simplu pretext formal pentru lucruri cu adevărat serioase: bătaii monstruoase, săruturi de lung metraj, cataclisme, femei provocatoare, impușcături, exhibiții spor-

seamă anecdota și infantila ei imbecilitate. Salvatorii aveau norocul de a trăi într-o epocă în care fondatorii artei a șaptea: Griffith (american), Stroheim (austriac), Chaplin (englez), Eisenstein (rus), Stiller (suedez), René Clair (francez), Fritz Lang (german), descoperiseră (și demonstraseră altora) că valoarea unui film stă în calitatea și cantitatea detaliilor de artă, a unor scurte scene-cheie, momente fulger, care în mai puțin de un minut evocă o anumită temă interesantă. Clike patetice, care ne vor impresiona pentru restul vieții. Acel cititor al artei a șaptea au descoperit, au simțit instinctiv că există **scene-de-temă**, legate, dar deosebite de **scenele de subiect**. Grație celor dintii, spectatorul va uita de eventuala ineptie a celorlalte. De altfel salvatorii aveau un model glorios: teatrul lui Shakespeare, unde de-a lungul unei povești adesea puerile, neverosimile, apocrife, pline de anacro-

filmul
la 80 de ani



...așa se nasc
miturile
(Brigitte Bardot)

nisme, la fiecare pas răsărea o scenă clădită pe sublim și eternitate. Scenă de temă, care masca pe cele de subiect.

Astfel o gravă criză trecu. Criză care putea fi mortală, dar care s-a dovedit a fi o criză de creștere, poate chiar «de naștere», în tot cazul de maturizare estetică. Căci acum arta a șaptea s-a angajat ferm, categoric, durabil, pe drumul just al poveștilor cu multe scene-temă, adevărate **unități de frumusețe, adevăr și emoțiune**, cum le numeam acum patruzeci și cinci de ani în tratatul de artă cinematografică.

Acum știm ce este, ce ar putea efectiv deveni o istorie a artei filmului. Ea este, ea trebuie să fie o analiză a operelor, privity sub unghiul adaosului de asemenea noi «unități de frumusețe», sub

unghiul multiplicării și rafinării scurtelor «scene de temă», deci, implicit, și sub unghiul îmbunătățirii calitative și cantitative a temelor înseși.

Nu orice noutate

Foarte curios este statutul estetic al temelor de poveste. Prima condiție a artei este originalitatea, noutatea. Dar nu orice noutate, ci noutățile importante. Pe de altă parte, temele importante (dragostea, prietenia, rivalitatea, ambiția, curajul etc.) sînt vechi, groaznic de vechi. Ei bine, există, ca un fel de talisman, un miraculos mijloc de a întineri o temă antică. Este tocmai acea scurtă scenă-temă, diferită de toate celelalte scene-temă ale aceluiași film, diferită chiar de

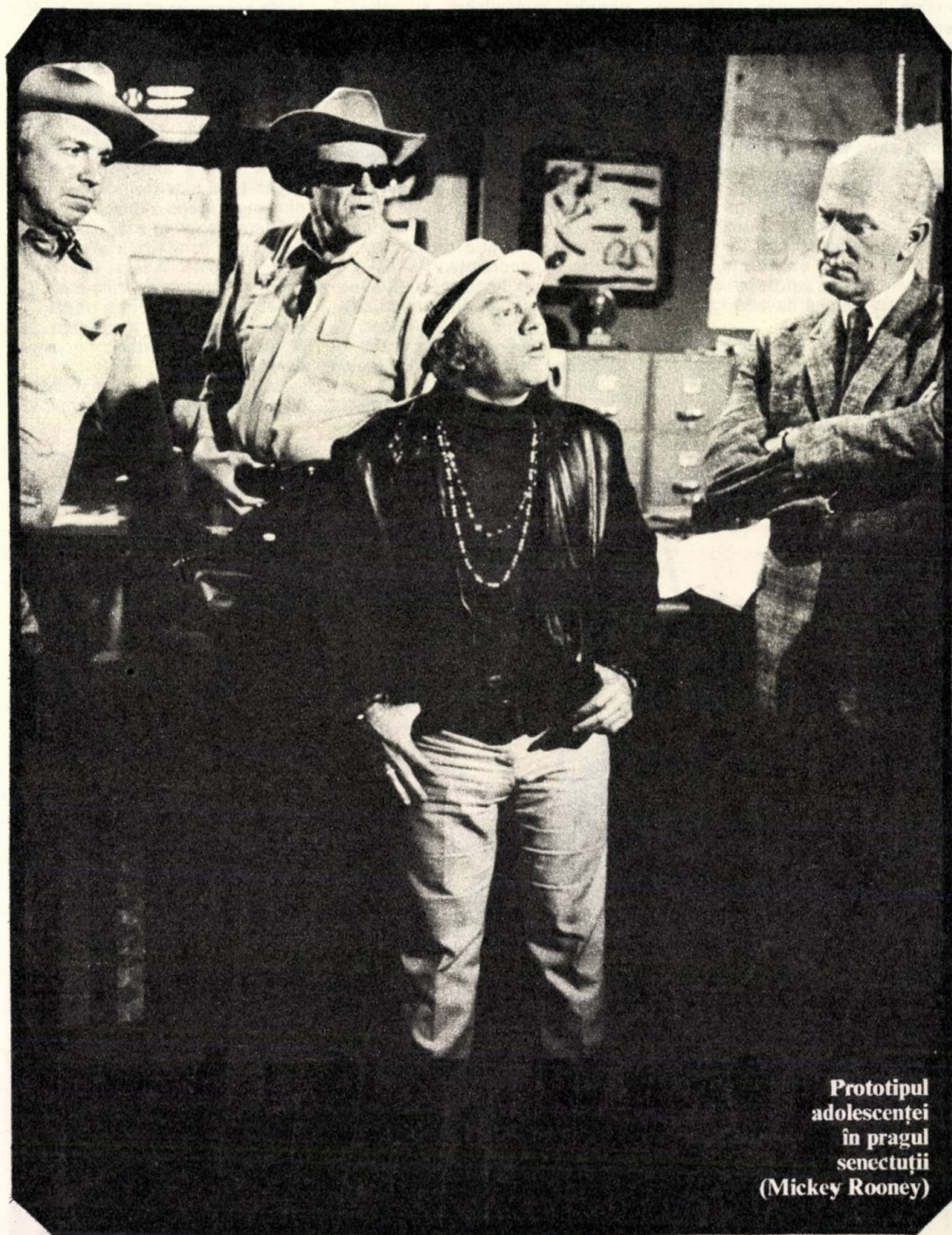
toate scenele-temă din cîte au fost inventate în filmele anterioare.

Desigur, acest mecanism de înnoire, prin detalii originale, a unor teme vechi cît lumea, se găsește și în celelalte arte narative (roman, nuvelă, basm, piesă de teatru, snoavă, schiță, etc.). Ba chiar la unele, cum e anecdota, avem o scenă-temă hipertrofiată, cu un minimum de scene-subiect. Dar nicăieri fenomenul nu e așa de, ca să zicem așa, **fundamental** ca în poveștile filmate. Acolo intervenția acestor momente de frumusețe **bat măsura**, ca niște puncte nodale, ca niște cadențe de metronom (de aceea cineștii vorbesc tot mereu de ritm).

Iată, în sfîrșit, și o altă menire a unei adevărate istorii a filmului. Va-



Vivat feeria
muzicală!
(«My Fair Lady»)



**Prototipul
adolescenței
în pragul
senectuții
(Mickey Rooney)**

loarea unui film se măsoară nu numai cu acele «unități de frumusețe» de care vorbeam dar și cu bogăția de conținut a unei povești nr. 2, pe care spectatorul o compune în gând după ce reprezentarea pe ecran s-a terminat. Coeficientul de co-

autorie este celălalt metru al esteticii cinematografice.

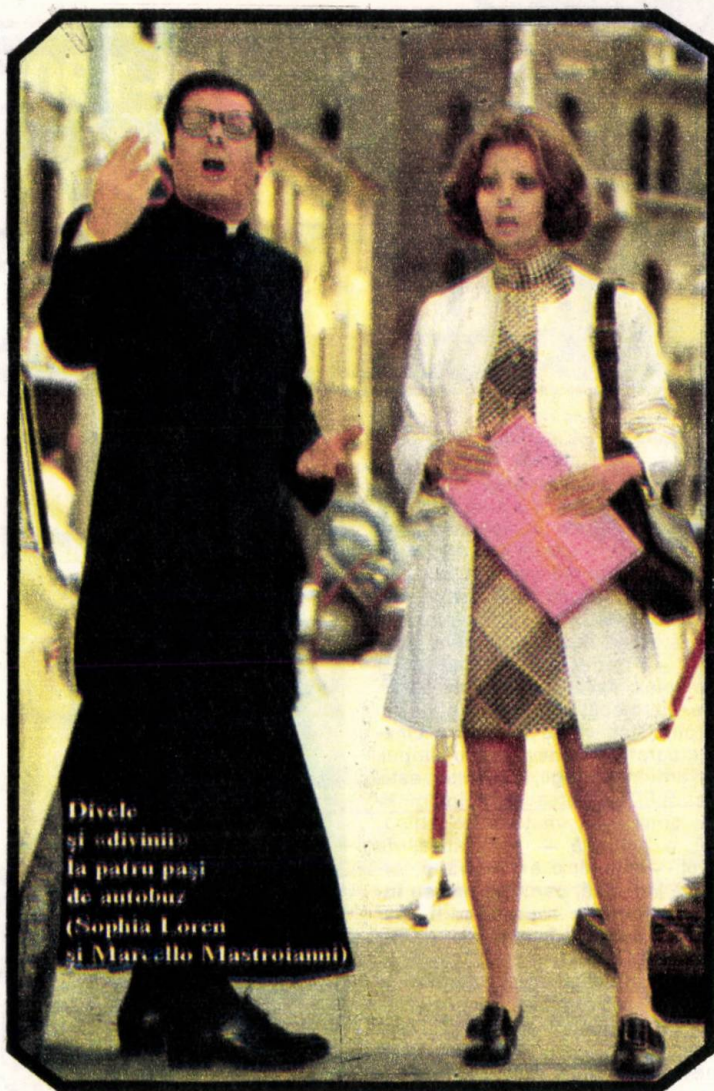
Desigur, fenomenul există și în celelalte arte narative. Gide spunea că atunci când scrie o carte, el nu scrie în fond decât jumătate din ea. Pe cealaltă o scrie, în gând,

cititorul. Decît că, în literatură, «**coeficientul de co-autorie**» e mult mai mic. Căci acolo autorul are voie să ne descrie ce se petrece în mintea personajelor. Ba chiar autorul ne mai comunică și propriile sale judecăți personale des-

pre faptele și oamenii din poveste. În film, spectatorul bazează numai pe fapte (acțiuni, conversații, întâmplări) și **ghici singur** gândurile intime ale eroilor. Din aceste ghiciri va sorbi el puterea cu care va crea «povestea bis» pe care o va scrie în minte. Valoarea, amploarea, originalitatea acestei a doua povești va fi celălalt criteriu după care istoricul va orîndui locul pe care cutare film, cutare cineașt, îl ocupă în Istoria generală a filmului.

Vivat, crescat...

Iată, în sfîrșit, și o a treia criză care s-a ivit în Istoria artei ecranului. Se numește: concurența televiziunii. Filmele de televiziune, cel puțin deocamdată, nu se simt în multe țări datorate să fie înnoitoare, ci doar distractive. La asta contribuie și climatul odăii în care stau telespectatorii, care nu e climat de templu, ci atmosferă de sindrofie. Programul e compus dintr-o sorcovă de bucăți heteroclitice, multe, scurte, străine unele de altele. Un film doar corect este primit la fel de bine ca unul de profundă valoare artistică. Negustorii — acolo unde filmele sînt făcute de negustori — nu-și vor bate capul să



Divele
și «divinită»
la patru pași
de autobuz
(Sophia Loren
și Marcello Mastroianni)



Dispense
de la canoanele
frumuseții clasice
(Mireille Darc)

face, cu efort mare și cheltuială multă, filme foarte bune, cînd clienții se mulțumesc cu altele ieftine și ușoare. Dar iată și alt fenomen curios și dezolant. Același film foarte bun, care pe marele ecran fascinează, tulbură, zdruncină, și-l face pe spectator să vină de două ori, de nouă ori să-l vadă, același film proiectat pe micul ecran devine un film oarecare, expus, ca oricare altul, cuvenitelor ruperi de vrajă provocate de inevitabilele telefoane, cafele, o loază de copil care spune prostii, etc. etc. Să sperăm că acestea toate sînt trecătoare, că aparatele de tv vor fi din ce în ce mai perfecte. În tot cazul, ca antidot la această a treia criză istorică a artei filmului, s-a ajuns la următoarea curioasă, paradoxală soluție.

Jack Valenti, șeful suprem al cinematografilor americane, cu puteri financiare dictatoriale, a ajuns la concluzia că cel mai sigur mijloc de a învinge concurența comercială a micului ecran este de a face numai filme adînci, filme de idei, filme din acelea pe care pînă acum le numeam «necomerciale». Personal, cred că are dreptate. Personal, cred că viitorul îi va da dreptate. Deocamdată, în această zi de sărbătorire a celei de a optzecea aniversări a cinematografului (a lui și a mea) — voi termina cu tradiționalele urări: **vivat, crescat, floreat!** Dramatica lui istorie ne-a învățat care sînt mijloacele pentru această creștere și înflorire.

D.I. SUCHIANU

filmul
la 80 de ani

1896-1906

Să începem cu începutul



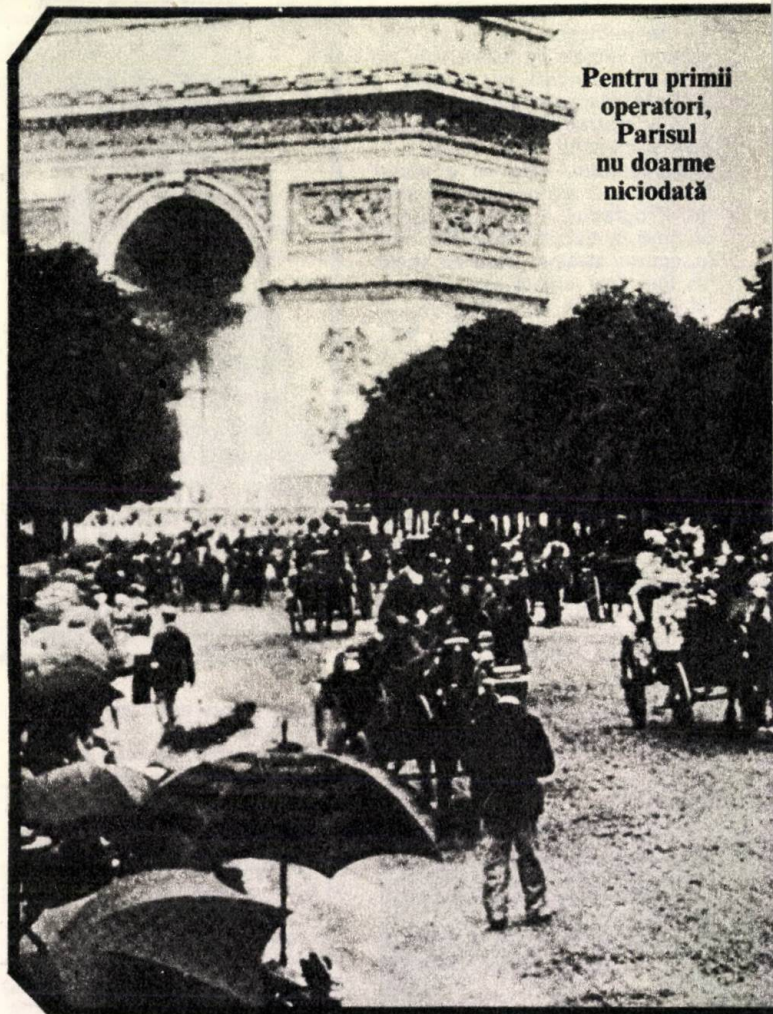
Cinematograful și-a clamat uneori prea zgomotos tinerețea pentru a nu fi bănuț de disimularea unui adevăr incomod. Pre-

lungită peste măsură, starea euforică pricinuită de speculațiile ivite în jurul unei propoziții perplexe — «O artă s-a născut sub ochii noștri!» — trădează un nemărturisit complex: acela al lipsei de tradiție. Fermecătoare inițial, plină de promisiuni, vîrsta fragedă a cinematografului a devenit, cu timpul, un argument fragil, stînjinator, estetic nul. Tinerețea sa «biologică» nu compensa imaturitatea artistică, o anumită — explicabilă, de fapt — stîngăcie expresivă, o formulă indecisă, **oscilînd mereu între fascinația reproducerii mecanice a vieții în mișcare și mirajul creației.**

În căutarea timpului pierdut, al unui blazon nobiliar confirmat de istoria artelor, cinematograful și-a descoperit — sau și-a inventat la nevoie — iluștri precursori. Cineva a văzut cinematograful tocmai pe scutul lui Achile, descris de Homer prin procedeul «montajului paralel». Un altul crede că «Eneida» e un film păstrat sub formă literară numai în lipsa unui aparat adecvat, care să-i fi permis lui Virgiliu — regizor prin vocație — înregistrarea epopeii sale, operă de pură vizualitate. Eisenstein însuși descoperă cinematograful într-un tablou al lui Da Vinci și într-o pagină scrisă de Balzac. Pictorul Degas ar fi utilizat — se mai spune — stopcadrul, Mantegna și El Greco — racursiul, Bruegel — panoramicul.

Invenția

Dacă asemenea ipoteze, oricît de atrăgătoare ar părea, rămîn cel mai adesea doar niște seducătoare



Pentru primii operatori, Parisul nu doarme niciodată

speculații, mai justificate par acelea care urmăresc **ascendența strict tehnică a unei arte care, înainte de a-și cîștiga dreptul de a se numi astfel, a fost doar o spectaculoasă invenție meca-**

nică, datorită unui om care a știut să perfecționeze o sumedenie de aparate ce reușiseră să înregistreze mișcarea, dar nu să o și reproducă mulțumitor. Jucăriile acele miraculoase prezentate prin bil-

ciuri, ca și cinematograful la începuturile sale, purtau nume extravagante — phenakistiscop, stroboscop, zootrop, praxinoscop, tachyscop, kinetoscop, bioscop, etc. — și aparțineau, îndeobște, unor fizicieni de prestigiu ca Plateau, Stampfer, Horner, Anschütz, Reynaud — și alții. Din ele s-a născut, inițial, nu o artă, ci un aparat numit **cinematograf** de către inventatorul său, Louis Lumière, chimist de profesie, tehnician admirabil și priceput om de afaceri.

În seara zilei de 28 decembrie 1895, în «**Salonul indian**» din sub-solul localului parizian «**Grand Ca-**

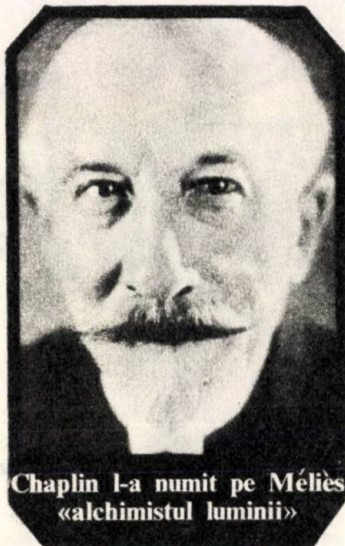
**Între Lumière
și Méliès
e toată
istoria filmului
și filozofia
acestei arte**

aparenței vieții, a imaginii ei, tehnica aceasta nouă fiind comparată cu aceea a îmbălsămării mumiiilor la vechii egipteni. Și totuși, în seara aceea, s-a născut o artă, dar nu atât în imaginile proiectate pe ecran, cât în acelea ivite în imaginația unui spectator din sală, directorul teatrului «**Robert Houdin**», iluzionistul Georges Méliès, creatorul de **drept** — susțin mulți — al artei cinematografice.

Simplificată, istoria de numai 80 de ani a artei a șaptea se rezumă la această prelungită dispută între cinematograful de «**tip Lumière**»



**Frații cu nume
predestinat: Lumière**



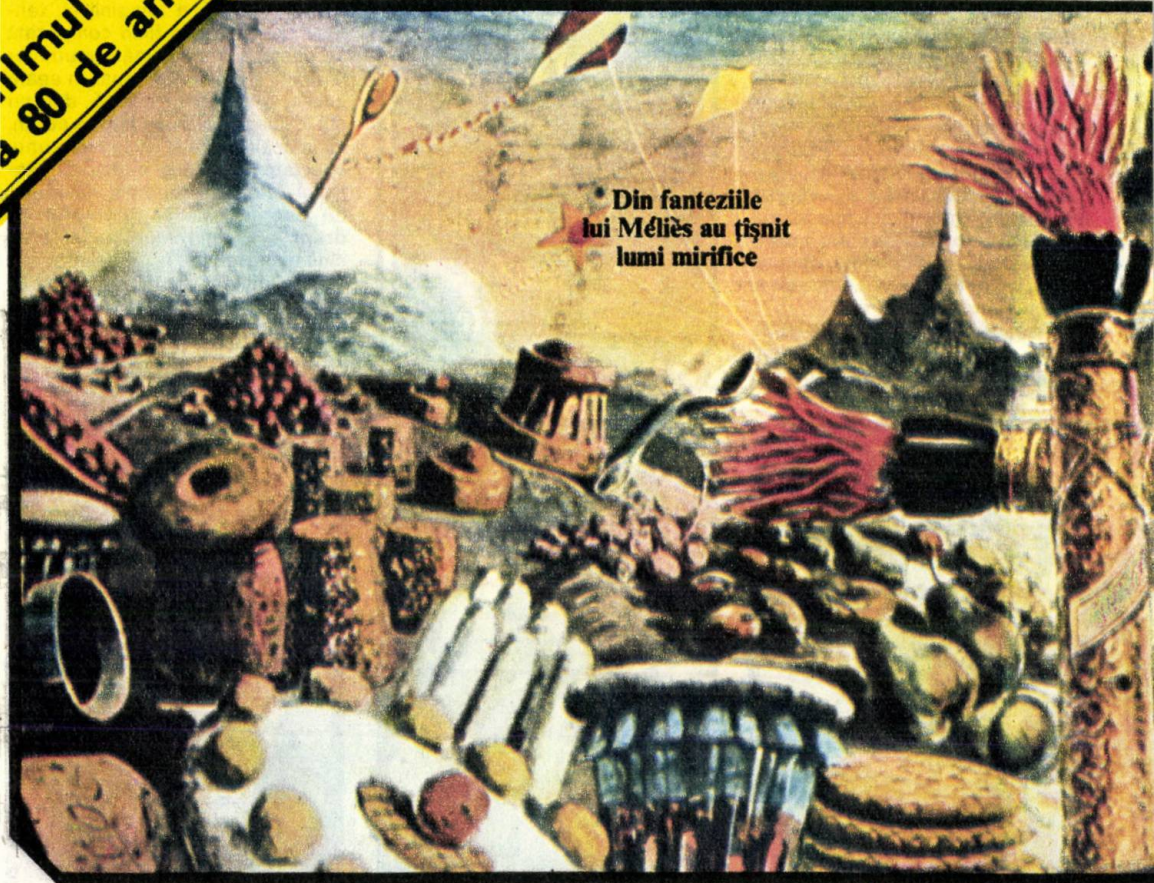
**Chaplin l-a numit pe Méliès
«alchimistul luminii»**



**Prima atitudine politică
a tinerei arte:
«Afacerea Dreyfus»**

fé» se prezenta unor spectatori ocazionali **nu o artă nouă, ci un aparat nou**, înzestrat cu puteri magice, care constau — cum avea să scrie peste decenii André Bazin — în păstrarea miraculoasă a

filmul
la 80 de ani



Din fanteziile
lui Méliès au țîșnit
lumi mirifice

și acela de «tip Méliès», între — adică — un mod de a înregistra realitatea în expresivitatea ei cea mai directă — insignifiantă cel mai adesea, dar și extrem de semnificativă uneori — și viziunea «artistică» asupra realității, recompusă mereu de fantezia creatorului în vederea sensibilizării unui material amorf, fără deosebite virtuți expresive. În esență, Lumière e documentaristul care se încrede în ce vede, fascinat de mirajul perpetuu al vieții «surprins asupra faptului», sedus — asemenea unui copil — de imaginea, mereu atrăgătoare, a tot ceea ce ne înconjoară. Lumière — mai bine spus operatorii săi, răspîndiți în toată lumea — redescoperă ingenuitatea privirii, bucuria, suficiența sieși, de a vedea pur și simplu, de a vedea orice: intrarea unui tren în gară, ieșirea muncitorilor dintr-o uzină, baletul grațios al unor peștișori în aquarium, dărîmarea unui zid, trecerea omnibusului printr-o piață, agitația mării în amurg, dejunul unui copilăș. Din cinematograful lui Lumière se trage un Dziga Vertov, un Flaherty,

un Ivens, un Grierson, aici trebuie căutate originile «ciné-vérité»-ului francez și cele ale «școlii privirii» din cinematograful american de acum un deceniu. Cu excepția unor mici scenete comice, Lumière nu a inventat — «artistic» vorbind — nimic, el s-a mulțumit numai să reproducă ceea ce se vede, ceea ce, pentru el, există și poate fi înregistrat, «pipăit» — cum ar spune poetul.

Tehnician de geniu, niciodată artist — de altfel nu și-a asumat niciodată acest titlu de glorie, ignorat de un om al calculelor exacte — Louis Lumière a descoperit un aparat pe care l-a botezat «cinematograf», aparat care, de s-ar fi numit «domitor», așa cum o dorea tatăl său, ar fi înlăturat poate neîncrederea pricinuită de o atare curioasă mașină, cu nume greu de pronunțat.

Arta

Cinematograful ca spectacol,

ca operă anume gîndită pentru a satisface apetitul consumatorilor de artă, a fost creat de Méliès. «Magicianul din Montreuil» (suburbie pariziană unde Méliès a construit în martie 1897 primul studioul cinematografic echipat pentru realizarea de filme), personajul acesta fascinant, comparat nu o dată cu Jules Verne și Rousseau-Vameșul, a fost primul mare creator din istoria cinematografului, omul care a înțeles, asistînd la proiecția Lumière din 1895, că aparatul care înregistrează și reproduce imagini în mișcare poate naște artă, o artă nouă, feerică, integral pusă în slujba fanteziei. Méliès e mintea cea mai fantastă din cîte a avut pînă acum cinematograful, regizorul care a creat un univers artificial mirific, de o poezie tulburătoare, o lume cutreierată de demoni și monștri înfricoșători, o lume a zinelor și vrăjitoarelor, o lume guvernată de legile fanteziei pure, de o imaginație delirantă, producînd trucaje în cascadă, cu un efect spectacular inegalabil. Méliès se încrede nu în realitatea nudă,



precum Lumière, ci în recompunerea ei «artistică». El suspectează vizibilul de inconsistență, acordând credit mai degrabă basmelor, visului, coșmarului și halucinațiilor, operelor de science-fiction, acelor lumi miraculoase unde totul este posibil, chiar și zborul în lună, realizat de Academia de Geografie Incoerentă.

Pentru Méliès, el însuși fondator al Academiei de Prestidigitatie, cinematograful e tot un fel de prestidigitatie, adică operă de transformism, în care realitatea introdusă într-un recipient (citește: aparat de filmat) e supusă unui act de remodelare, de creație.

Filmul «artistic» sau, mai pe larg, filmul de ficțiune, își are originea în peliculele abracadabrante ale acestui «mare naiv» al cinematografului, primul cineast convins că face Artă atunci când filmează zborul spre lună, traversarea Polului, călătoriile lui Gulliver, farsele diavolului, visele baronului Münchhausen, ori delirul unui opioman.

Între Lumière și Méliès, între doi contemporani, se găsește înscrisă toată istoria cinematografului, mai mult, o întreagă filozofie a artei.

Petre RADO



„Că începuit au fost:
castelul, luna,
demonii și frumusețea
semin-adormită.”

filmul
la 80 de ani

1910-1920

Generosul deceniu doi

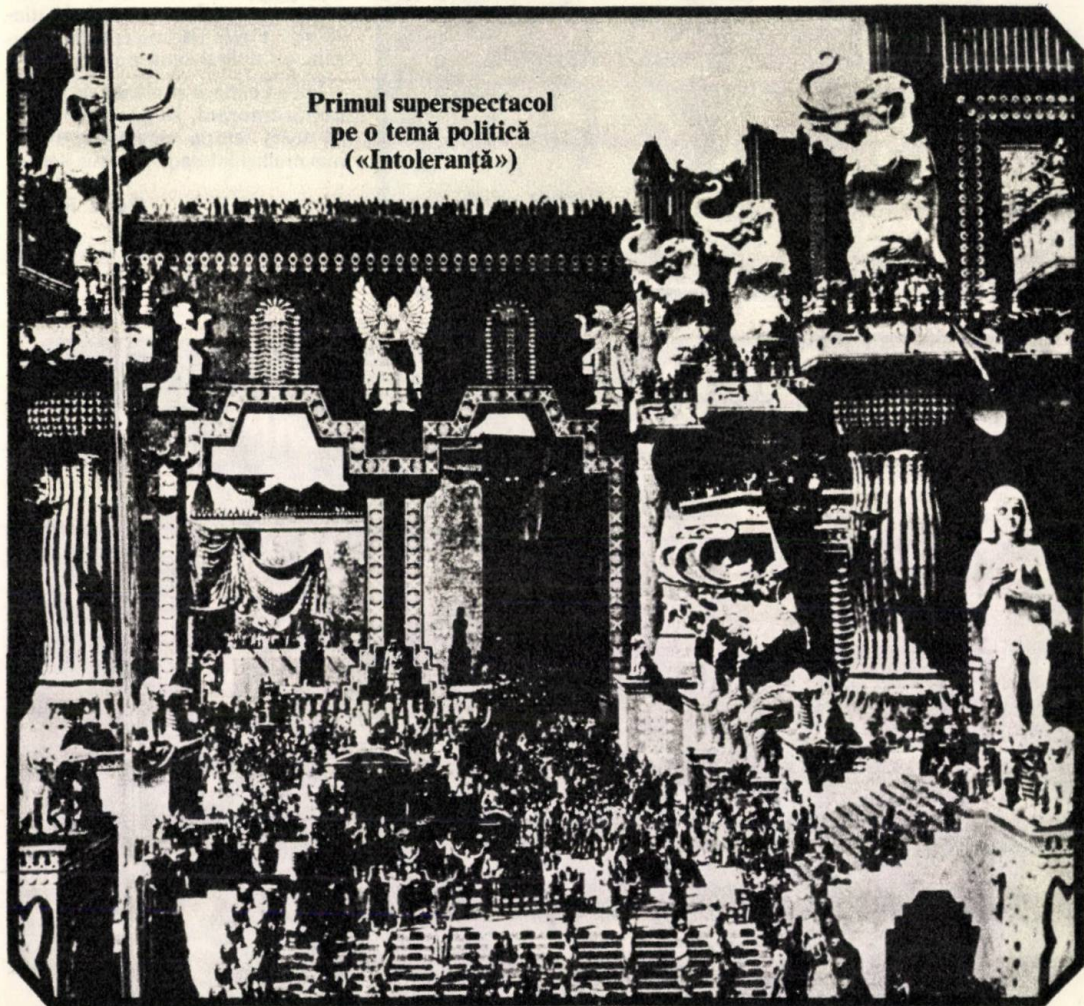


Născut la jumătatea drumului dintre tehnică și iluzie, cu un părinte om de știință și iubitor al adevărului vieții, iar celălalt prestidigitator și fantastic fantast,

cinematograful se afla în pragul deceniului doi astfel: făcut din jumătăți contradictorii, imposibil de alăturat într-un tot, incapabil să reziste mai departe așa, înjumătățit. Nu se putea trăi o viață din intrarea unui tren în gară. Nu se putea trăi

o viață din voiajuri pe lună... Nu se putea trăi, mai cu seamă, o viață întreagă pe extreme. La sfârșitul primului deceniu, extrema «în direct», extrema Lumière, moare aparent înghițită de extrema iluzionistă, de extrema Méliès, mai atră-

Primul superspectacol
pe o temă politică
(«Intoleranță»)



gătoare, mai pe gustul marelui public. Curînd însă, extrema Méliès dă semne clare de sufocare și pierdere ea. Maurul Lumière își făcuse datoria. Maurul Méliès de asemenea. Maurii puteau să moară. Pentru un timp, firește.

Deceniul unu trăsese liniile directorate. Extremist directorate. De o parte viața, de alta iluzia. Deceniul doi avea să unească în fine, viață și iluzie, în una și aceeași imagine ce avea să devină cu timpul imaginea-simbol a cinematografului. Peste deceniul unu fluturau aripile orgolioase a doi mari orgolioși descoperitori. Orgolioși, singuratici, inimitabili. Deceniul doi avea să fie al deschizătorilor de drumuri, al creatorilor nu numai de artă dar și de creatori de artă, al demiurgilor generoși cu prezentul și cu viitorul artei lor. Peste deceniul doi flutura pulpana imensă a unei mantale cinematografice nu-



«Nașterea
unei națiuni»
și nașterea
unei arte

**Filmul
se autodescoveră,
punînd alături
cele două jumătăți.
Jumătatea
documentară
à la Lumière.
Jumătatea
fantastă
à la Méliès**

riul regizoral și montajul paralel, pe Mack Sennett ca actor, flashback-ul și planul american, montajul paralel și neclaritatea cu funcție artistică, pe Erich von Stroheim ca actor, primele «luări de vederi» mobile (cu aparatul de filmat instalat pe o locomotivă), primul western, prima comedie sofisticată, pe Lillian Gish, pe Lionel Barrymore, filmul de groază (după Edgar Allan Poe), filmul biografic, drama, melodrama, comedia, tragedia. Între timp, mantaua Griffith mai scoate de sub pulpana ei —

lansînd, supervizînd, învățînd, un regizor numit Erich von Stroheim, un regizor numit King Vidor, un altul Raoul Walsh, un altul Thomas Ince, un altul W.S. Van Dyke — cel care avea să devină unul din cei mai interesați realizatori ai anilor '30 — și pe viitorul rege al comediei, Mack Sennett.

De sub această a doua manta, numită Mack Sennett, aveau să iasă Charlie Chaplin, Buster Keaton, Fatty, Harold Lloyd, Harry Langdon,

mită David Wark Griffith, de sub care, curînd, a mai ieșit o manta numită Mack Sennett.

«Nu există cineast pe lume care să nu-i datoreze ceva lui Griffith», avea să spună mai târziu Eisenstein, gîndind la datornicia din deceniile următoare. Toate acele datorii s-au contractat însă între anii 1910—1913. Între acești ani, Griffith avea să dea cinematografului tot ce-i dicta intuiția lui uriașă, inegalabilă și inegalată de cineast născut pionier, născut deschizător de drumuri. Între 1910 și 1913 descoperă el într-un amestec uluitor de materie vie și materie cinematografică, de tehnică și artă cinematografică, toată zestrea pentru mai târziu a cinematografului. În scopuri și în mijloace. În teorie și în practică. În filme și în oameni. Scena-



Un ciné-vérité
semnat
Griffith

filmul
la 80 de ani



Decorul ca personaj («Cabinetul doctorului Caligari»)

Bunica Elvirei Madigan (Lilian Gish)



Ben Turpin — practic, toată vîrsta de aur a comediei.

Deceniul doi în date

Începînd cu anul 1911, an pînă la care Griffith realizase cam 200 de filme scurte, cum era moda.

● 1911. În Franța, Louis Feuillade realizează «*La vie telle qu'elle est*» (Viața, așa cum e ea). Cu gîndul la Lumière. Cu aceeași dragoste pentru viață și adevărul ei. În anglia, Herbert C. Ponting, «*Expediția Scott la Polul Sud*». Primul documentar serios despre un eveniment serios.

● 1912. Mack Sennett înființează compania Keystone. În Suedia, un actor de geniu și cu geniul descoperirilor, Maurice Stiller, cel care avea să dea cinematografului cel mai rezistent mit al său — Greta Garbo — debutează ca regizor. Cu «*Mamă și fiică*». În același an, compatriotul său și coleg întru actorie, cel care era asemănat cu Griffith și avea să capete pentru cinematograful suedez faima de «părinte» — Victor Sjöström, debutează și el cu «*Risete și la-crimi*».

● 1913. Prima ecranizare după Zola, «*Germinal*». De Albert Capellani. În Franța. A doua ecranizare după «*Hamlet*», în Anglia. Prima dată din 1910 și fusese realizată în Danemarca.

● 1914. În Italia, Giovanni Pastore pune bazele filmului frescă-istorică cu «*Cabiria*». În Germania, Henrik Galeen realizează prima versiune a legendarului «*Golem*». În America, Griffith dă primul său film mare — la propriu și la figurat — «*Nașterea unei națiuni*». Filmul durează 3 ore. Prima vizionare se soldează cu morți și răniți. În interiorul primei opere a cinematografului, ideile erau naiv incendiare: albiile cei buni și negrii cei răi. Foștii sudiști și foștii nordiști se sfirtecă între ei la ieșirea din cinematograful. Publicitatea ciștigă. Ciștigă și Griffith, bani pe care îi va investi imediat în opera sa de căpetenie, «*Intoleranță*». În același 1914, Mack Sennett dăruie cinematografului prima imagine a lui Charlot: «*Charlot și umbrela*». Apoi «*Charlot și Fatty pe ring*».

● 1915. Primele filme de Charlot, cu Charlot: «*Charlot boxeur*», «*Charlot marin*», jucînd Carmen... În același an, Meyerhold «lansează» primul film experimental: «*Portretul lui Dorian Gray*».

● 1916. Charlot face vogă. Griffith realizează «*Intoleranță*». Dra-

ma tuturor timpurilor — cum o mai numea autorul ei — cade cu succes la public. Griffith avea să muncească toată viața ca să-și plătească datoriile. Decorurile fabuloase ale filmului aveau să rămână multă vreme mărturie despre un Hollywood ce începea încă de pe atunci să-și mănince copiii. Prima victimă a fost Griffith. Cea de a doua avea să fie Stroheim. În același an, în Suedia, Sjöström dă una din operele sale de căpetenie, ale sale și ale cinematografului din toate timpurile: «Terje Vigen». Cu Victor Sjöström.

● 1917. Iacob Protozanov ecranizează Tolstoi: «Părintele Serghei» cu Ivan Mosjoukine și Vera Orlova. Griffith, o melodramă încântătoare numită «Inimile lumii». Chaplin — «Emigrantul». Sjöström — «Proscrisii». Abel Gance — două opere de căpetenie: «Mater dolorosa» și «Zona morții».

● 1918. În Germania, Ernst Lubitsch impune genul spectacol-de-operă-serios cu «Carmen». «Carmen» cu Pola Negri. În America, Charlot continuă să urce spre vârsta de aur a comediei și spre dubla lui glorie de actor și realizator, cu «Charlot soldat» și «O viață de cline». Tot în America, debutează Erich von Stroheim ca regizor.

Cu «Soții orbi».

● 1919. În Franța, Germaine Du-lac (cea de a doua regizoare franceză) îl întâlnește pe criticul Louis Delluc, redactor șef al revistei «Film», care-i încredințează scenariul — primul — pentru «Sărbătorea spaniolă». Este începutul unei colaborări care avea să dureze multă vreme. Și a unui solid contract între critică și creație. În Germania, Robert Wiene dă «Cabinetul doctorului Caligari». Operă de referință în cinematograful expresionist și capodoperă a genului. În America, Griffith, cu un efort uriaș între a nu se trăda pe sine și a ciștiga totuși în fața publicului ceea ce pierduse cu «Intoleranță», realizează ceea ce avea să devină operă clasică a genului: melodrama «Crinul sfărmat». În Suedia apare «Ceasul sfărmat» de Victor Sjöström. Și «Comoara lui Arne», primul film important al lui Mauritz Stiller.

● 1920. În Germania, D. Buchowetzky și Froelich ecranizează Dos-toievski: «Frații Karamazov». În America, Max Linder cu ai săi «7 ani de ghinion». În Suedia, Sjöström, în plină glorie, cu «Căruta fantomă». În America, Griffith face ultima experiență din cariera lui de înrăit inovator: «Dru-

mul spre est», primul film în culori — colorat de mână, de-a dreptul pe peliculă. Glorios sfârșit pentru un deceniu atât de bogat în glorie.

Dacă adăugăm la aceste glorie numele lui Urban Gad, regizor și teoretician danez, unul dintre primii teoreticieni ai filmului; numele lui Meyerhold care în 1916 făcea să apară un tratat de regie, numele lui Louis Delluc, și el mai întâi teoretician și apoi creator de film, deceniul doi capătă o greutate specifică aparte. Deceniul doi a scos filmul de sub semnul improvizăției și al extazului infantil și l-a pus net sub acela al unei gândiri organizate, al unei conștiințe de sine și despre sine. Deceniul doi a scos filmul din preistorie și l-a proiectat în istorie. În propria-i istorie și în aceea a artelor.

Aici ajungând, maurul Lumière și maurul Méliès se cer înviați cu dragoste și recunoștință. Căci, pentru a ajunge ceea ce a început a fi în deceniul doi, cinematograful se cerea inventat. Căci fără jumătățile lor extreme, cinematograful n-ar fi găsit nicicând legătura directă între viață și iluzia ei, nu s-ar fi găsit, cu alte cuvinte, pe sine.

Eva SÎRBU

«Carmen» îl inspiră
în parodie,
viața îl inspiră
în dramă



filmul
la 80 de ani

1920-1930

De la „Caligari” la „Potemkin”



Acceptând o împărțire pe decenii a istoriei cinematografului în ideea (justă până la un punct) că asemenea tăiere a «tor-

tului» în felii îngăduie o mai atentă studiere a glazurii de pe felia tăiată, chiar dacă se poate întâmpla uneori ca bomboanele și ciocolata să fi

Deceniu fertil:

- nașterea sonorului
- nașterea filmului politic
- nașterea ciné-vérité-ului



Filmul în slujba
revoluției
(«Crucișătorul Potemkin»)



luția cinematografului se dovedește însă deceniul '20—'30 în ceea ce privește dezvoltarea unor direcții. Astfel:

■ apare (în 1920) **Cabinetul doctorului Caligari**, operă definitorie a expresionismului. Curentul ca atare își urmează nu prea lungă istorie și se stinge. Rămân de pe urma lui, cu vizibilă și îndelungată influență (indiferent de genul în care își fac loc): utilizarea decorului ca personaj, ideea de a face destul de insistent să joace obiectele și ambiantele; interpretarea actricească apăsată, retorică (nu neapărat fără valoare), chip de a spune că regizorul, înainte de a vorbi el singur, vorbește răspicat prin actori.

■ apar primele filme aparținând «**Kammerspiel**»-ului, curent la rîndu-i fără lungă istorie, oferind însă și el, pentru prima oară, sugestii masiv folosite ulterior, în alte diferite contexte: număr redus (3—4) de personaje, epic nesemnificativ în ultimă instanță, aer de eprubetă (în măsură uneori să dea idee despre o atmosferă mai largă).

■ apar **Antract** (1924) de René Clair și **Cîinele andaluz** (1928) și **Vîrsta de aur** (1930) de Louis Buñuel. **Suprerealismul** cinematografic dă, așadar, creații majore. După destul de rapidul său «deces», rămîn pentru deceniile următoare (pînă azi): «tehnica» visului, a coșmarului; «tehnica» de a transmite un sentiment de irealitate prin imagini realiste.

■ apare (în 1922) **Nanuk din Nord**, deschizînd drum unei forme speciale, poate cea mai complexă, de documentar: realul filmat nu mai are doar valoare informativă, ci și una emoțională.

■ apar operele fundamentale ale celor doi mari reprezentanți din totdeauna ai gen(i)ului comic: **Buster Keaton** (**Malec și poliștii**—1922; **Legea ospitalității**—1923; **Navigatorul**—1924; **Mecanicul Generalei**—1926) și **Charles Chaplin** (**Goana după aur**—1925). Capodoperele lor nu au prelungire în deceniile următoare, sînt titluri de noblete aparținînd numai acestui deceniu. În evoluția genurilor, cel comic a înregistrat cele mai mari schimbări de viziune, de concepție. Splendidele filme din perioada '20—'30 ale lui Keaton și Chaplin (dar și ale altora) sînt ur-

rămas în felia de alături — să vedem ce a însemnat pentru cinematograful perioada 1920—1930.

Primul gînd, firește, este că în acest răstimp s-a petrecut apariția filmului sonor și vorbit (1927). Altfel spus, copilul a început să vorbească! Cum se știe, un asemenea eveniment e întotdeauna memorabil, iar părinții își înseamnă data în calendar. Atîta doar că primele gîngureli se dovedesc, cu timpul, a avea o valoare exclusiv sentimentală. Rămîn cu adevărat interesante și semnificative momentele cînd interjecției îi ia locul cuvîntul, cînd cuvîntul se leagă de cuvînt,

cînd vorbele devin limbaj coerent, exprimînd idei. Iar acestea toate — normal — se petrec ceva mai tîrziu. Vreau să spun că sonorul a înlăturat și modificat fundamental estetica filmului nu chiar din momentul apariției, ci mai tîrziu. La început, în anii '20—'30, sonorul a fost mai curînd ca o «jucărie». Utilizat mai mult sub efectul curiozității și al spectaculosului facil (ambele explicabile) și mai puțin sub acela al artei, urmarea sa notabilă în această perioadă este, contrar așteptărilor, nu «cinematografizarea» cinematografului, ci **teatralizarea** lui.

Întru totul remarcabil pentru evo-

filmul
la 80 de ani



Cel mai frumos
poem al ecranului
(«Pământ»)



Buster Keaton
sau tragedia
unui comic

mărite și acum cu același interes, însă e greu de imaginat că asemenea creații ar putea fi realizate azi. Și probabil că, într-adevăr, nici nu pot fi realizate, cu oricâtă bunăvoință. Unele meșteșuguri se pierd cu timpul...

■ Anii '20—'30 sînt în primul rînd anii în care școala sovietică de film propune nu doar o serie de creații importante, ci și, pe un plan mai larg, o încercare de sinteză a substanței revelatoare prin realism cu forma artistică profund novatoare.

Ființează astfel, cam în același timp, **operele lui Vertov și Kuleșov**. A spune că primul dintre ei a fost un precursor al «ciné-vérité»-ului e azi un loc comun. În epocă, estetica lui Vertov a reprezentat o originală înțelegere a conceptului de realism cinematografic, apreciat nu ca rezultat al elaborării, ci al **surprinderii** vieții și oamenilor «așa cum sînt». Un realism total, remarcabil prin forță și noutate la vremea respectivă. «Filmul e dator — spune Vertov — să înfățișeze **un adevăr în mișcare**, să arate **oamenii fără machiaj**, pentru a-i surprinde cu ochiul aparatului de filmat în momentul cînd ei nu se prefac, pentru a le surprinde gîndurile... **Trăiască viața așa cum e!**».

Pe același fond al realismului apreciat ca o condiție fundamentală a actului cinematografic, Kuleșov se dovedește preocupat, cu precădere, de estetica filmului, mai exact de problemele montajului, domeniu în care face experiențe decisive. «Lecția» oferită de Kuleșov mi se pare și azi de precizie semnificație: **cum** spunem este la fel de important cu **ce** spunem.

■ Dincolo de operele cu anume caracter experimental ale acestor doi creatori, alți doi mari reprezentanți ai realismului cinematografic produc în anii '20—'30 creații majore, care vor face școală, impunînd preocuparea stringentă pentru o problematică de natură social-politică tratată cu libertate stilistică, prin libertate înțelegîndu-se, în cazul lor, nu atât experiment cît mișcare suplă, originală, în perimetrul modalităților tradiționale de relatare. Mă refer la Pudovkin cu **Mama** (1926), **Sfîrșitul Sankt-Petersburgului** (1927), **Urmasul lui Gingis-Han** (1928) și la Dovjenco cu **Arsenal** (1928) și **Pămînt** (1930).

■ În sfârșit, dar de fapt în primul rând, anii '20—'30 sînt anii în care apar **Greva** (1924), **Crucișătorul Potemkin** (1925) și **Octombrie** (1927) — adică opera lui Eisenstein (următoarele sale filme nedeapășindu-le valoric pe acestea trei). Opera istorică, un fel de seism zguduind și reasezînd (din anume puncte de vedere) ideile despre cinematograf. Prin această trilogie se naște, de fapt, filmul politic în accepția complexă și totală a expresiei. Filmele lui Eisenstein au fost primele care au conjugat strălucit pe planul expresiei **inovația** cu **valoarea**. Și este cu deosebire semnificativ faptul că acest proces s-a petrecut avînd la bază o **substanță** de profunzime socială și politică. Există, dacă se poate spune așa, realism și realism (și naturalismul e, de pildă, o formă de

realism), dar încă din perioada de maturizare (cum altfel ar putea fi socotită perioada '20—'30?), cinematograful a precizat, cum se vede, prin opera unui Eisenstein, direcția cu adevărat fecundă a realismului: aceea prin care a fi realist înseamnă a căuta să înțelegi și să relevezi cum anume fac oamenii politica și istoria și cum anume sînt ei, în același timp, expresia unor condiții politice și istorice precise.

Pe planul formei, creația lui Eisenstein a fost rezultatul unei gândiri individuale dintre cele mai profunde și adesea neașteptate. Pe planul conținutului ea a potențat la maximum o serie de tendințe vizibile pînă atunci în școala sovietică de cinema precum și în unele din operele altor creatori de rezonanță de pretutindeni.

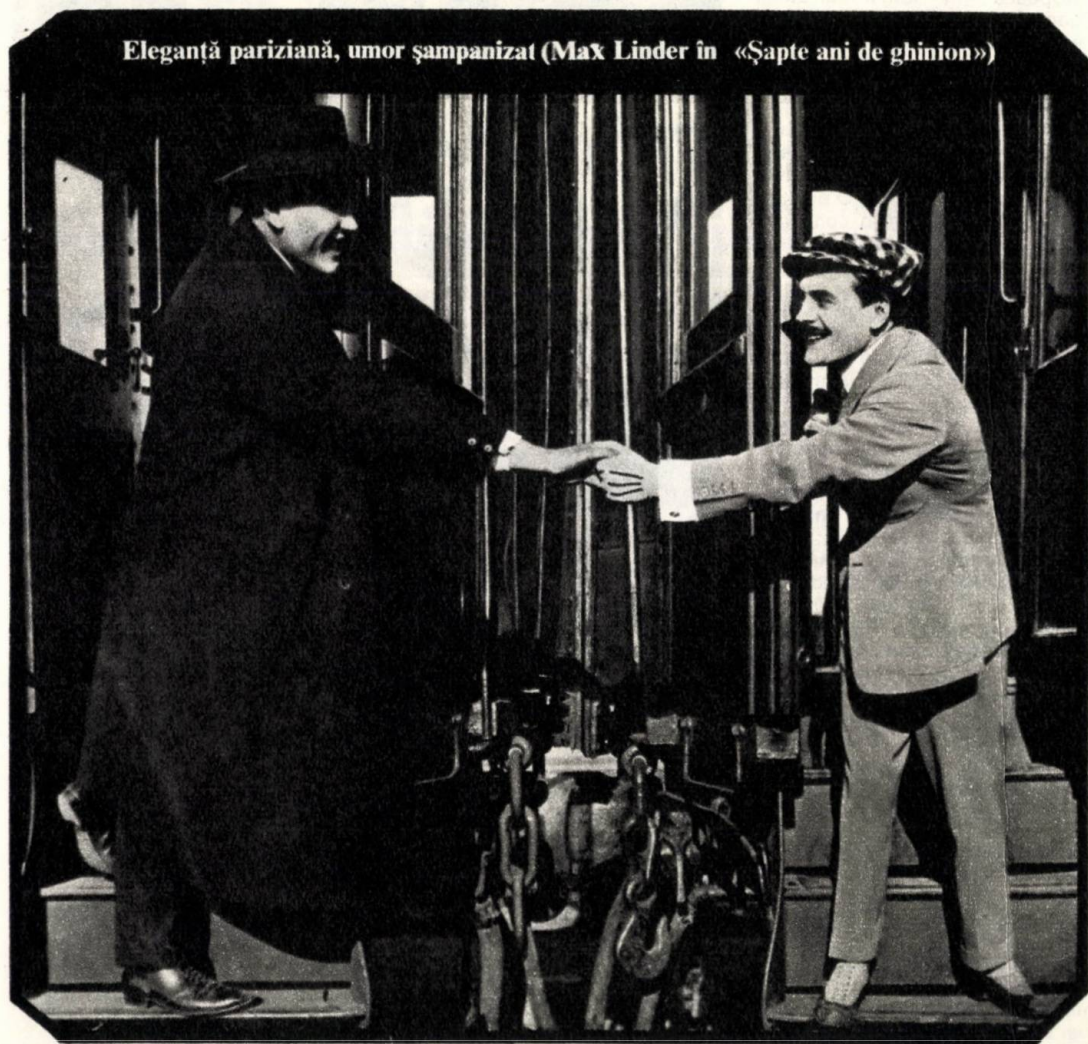
Să spunem, așadar, în încheiere, două propoziții: anii '20—'30 au fost pentru cinematograf perioada unor căutări ce au dus la apariția și prelungirea (pînă azi) unor modalități cu totul speciale de creație și, în același timp, perioada unor sinteze fundamentale (prin intermediul școlii sovietice) pe planul realismului.

Mult, foarte mult din ceea ce înseamnă azi în cinematograf sugestie prin imagine metaforică și sugestie prin imagine realistă e dator (încă) anilor '20—'30.

Aurel BĂDESCU



Elegantă pariziană, umor șampanizat (Max Linder în «Șapte ani de ghinion»)



filmul
la 80 de ani

1930-1940

Timpuri noi în cinema



Deceniu hotărîtor pentru soarta lumii și a cinematografului. Criză, șomaj, fascizare culminînd cu războiul. Migrație europeană spre Hollywood: Lang, Pabst, Pommer, Dieterle, Lubitsch, Feyder, Duvivier, mai tîrziu Renoir, Clair. Ca să nu amintesc decît regizorii. Chiar dacă cei mai mulți din ei lucrează aici sub posibilități, există și influențe reciproce salutare pentru consolidarea cinematografului ca artă. Pe ansamblu, chiar dacă nu pe capodopere. O evoluție lentă dar sigură spre o conștiință socială a cinematografului într-un moment de răspîntie istorică.

Deceniul înregistrează puține capodopere: **Iluzia cea mare** (Renoir), **Timpuri noi** și **Dictatorul** (Chaplin), **Diligența** (Ford), **Aleksandr Nevski** (Eisenstein), **Pămînt** (Dovjenko). Dar toate cu o orientare energică spre zone sociale pînă atunci nedefrișate. De o vehemență a afirmării ori a negării critice, pînă atunci neîntîlnite. Pabst cu **Cei patru infantriști** incriminează războiul; Slatan Dudow cu filmul **Burți flămînde** schițează fără echivoc tabloul șomajului și al migrației mîinii de lucru. King Vidor în **Pîinea noastră cea de toate zilele** reia obsesia șomajului, de data aceasta dincolo de ocean. Buñuel revine în Spania traumatizată și ne dă realistul document al Estramadurei în mizerie, **Pămînt fără pîine**, socotît singurul far luminos în lungă noapte a cinematografului evazionist spaniol. Malraux simte nevoia să ia aparatul în mînă și să filmeze în Teruel crimele fasciste (**Șperanța**). Renoir își realizează în acest deceniu opera-cheie, **Iluzia cea mare**, și către sfîrșitul perioadei, **Regula jocului**, ce demontează cu subtilă ironie mecanismul aparențelor, jocul ipocriziei sociale și al lipsei de scrupule



Bucuriile musical-ului... («Broadway Melody»)

...și coșmarele lui («Căutătoarele de aur»)



al celor care-l joacă.

Lux, fast, dar și «popor»

Chiar dacă mașina hollywoodiană continuă să producă în serie reverii somptuoase, «lux, fast, popor», cum suna o reclamă a vremii, sau basme cu blonde explozive cărora regizorul le cerea doar «fii frumoasă și tac!» — se înregistrează un mod nou de a concepe

**Cinematograful
își cucerește o conștiință de sine.
O conștiință
în același timp
estetică și socială**



**O «Sciuscia» cu două decenii înainte
(«Periferie» de Wyler)**

relația film-realitate, chiar și în genuri socotite minore.

Burlescul, de pildă, reînvie cu brio prin inteligența unor comici moderni ca Harold Lloyd, Stan și Bran sau frații Marx, cu umorul lor crâcnen în situațiile-limită, după mecanismul implacabil al absurdului unei realități absurde. **Musicalul**, «specialitate americană», invenție a deceniului, gen apărut ca o reacție la marele mut, ca un abuz al sunetului, câștigându-și terenul, are și el o interesantă traiectorie. Nu atât în timp, cât în concepție. De la **Parada dragostei** de Lubitsch — cel care lansează cuplul Jeanette Mac Donald — Maurice Chevalier, valsînd de-a lungul anilor în aceeași euforică frenezie — la **Căutările de aur '33** există o distanță nu de mijloace, ci de mentalitate. Ultimul musical va permite să pătrundă în regatul feeriei revuistice și aspecte incomode ale realității zilei: emigrație, tineret pre-

gătindu-se de război. Breșa e făcută chiar dacă placa va continua să se învîrte multă vreme în gol. **Lux, fast, dar și «popor».**

Comedia sofisticată (cultivată de Cukor, Frank Capra, Lubitsch) își lărgeste și ea orizonturile. Două modele celebre: **S-a întîmplat într-o noapte** și **Extravagantul domn Deeds** evoluează cu vervă în ambianțe bulversate de tumultul vieții, de tracasările cotidiene.

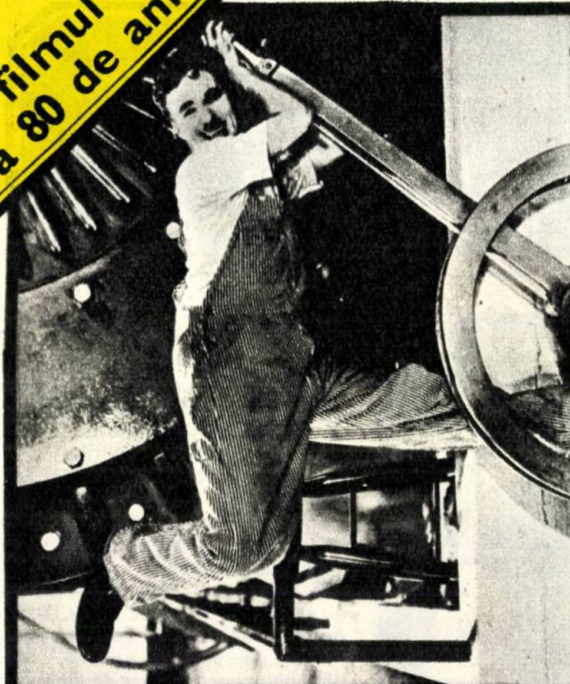
Și **westernul** clasic se «sociologizează» sub impactul vieții. **Diligența** deschide prin Ford o generoasă perspectivă genului, noi dimensiuni psihologice ce-l împing din sfera povestirilor (numai) palpitante tot mai mult în sfera artei majore care privește destinul individual determinat de condiția socială.

Filmul cu gangsteri influențează multe cinematografii. Opera lui Pabst: **Scarface**, **Casa cea mare** de G. Hill, unele din filmele lui Ford introduc o nouă mitologie, «mitologia gang-ului». Eroul este



**O capodoperă a deceniului interzisă de al treilea Reich
(«Iluzia cea mare» de Renoir)**

filmul
la 80 de ani



Malaxorul istoriei
(«Timpuri noi»)



Cea mai tragică comedie
(«Dictatorul»)

paria, victimă a societății, personaj privit cu simpatie de public, încît faimosul cod Hays din 1935 e nevoit să interzică filmele «în care banditul nu era moralizator, iar în spatele fiecărei puști nu se afla o biblie.» Dar simpatia se datora mai puțin concepției scenarist-regizorale, cît unor remarcabili interpreți ca Humphrey Bogart, Edward G. Robinson, Paul Muni, James Cagney.

Neorealism avant la lettre

Echivalentul european al eroului-lumpen apare în multe din titlurile lui Carné (**Cheul ceturilor**, **Hotel Nord**), în **Pépé le Moko** al lui Duvivier în **Bestia umană** sau **Tony** (Renoir) sau — îmbinînd excentricul cu cotidianul — în strălucitele comedii ale lui René Clair: **Millionul**, **A noastră-i libertatea**. O poezie a cheurilor în ceață echivalînd tabloul cutremurător al **Periferiei** americane (Wyler). Aș vorbi chiar de un neorealism avant la lettre apărut în **Crainquebille** sau **Echipa**, filme închinăte oamenilor simpli, desfășurate în medii simple, de toate zilele. «Cinești dintre cei mai talentați — va remarca în 1933 Marcel Carné (rețineți, 1933!) — nu

ezită să descindă în stradă ca să sesizeze cu ajutorul obiectivului

o piață furnicînd de lume, peisajele citadine atît de familiare, cartierele



Prima lovitură cinematografică dată discriminării rasiale
(«Aleluia» de Vidor)

provinciale devenite pitorești în lumina aurită a dimineții.» Excelentă prefață la cartea despre neorealism a lui Zavattini, carte ce va apare abia peste un deceniu. Nimic nu se pierde în lumea filmului...

În acest Babilon, care e cinematograful, există un schimb permanent fertil de teme și idei. După angosantul *M* (prevestind demența colectivă a nazismului), germanul Lang își «îmbogățește» creația la Hollywood cu o preocupare nouă, specifică lumii «noi»: linșajul (în filmul *Furie*). Chaplin e acuzat de plagiat după *Metropolis* (Lang) și după *A noastră e libertatea* (Clair) în filmul său *Timpuri noi*. Dar Clair îl aduce lui Chaplin un frumos omagiu amintind că el a ridicat creația cinematografică de la spectacol distractiv la anticipație filozofică. *Timpuri noi* e previziunea îngrijorată de destinul civilizației tehnice dezumanizate. Mimul de geniu devine cu acest film *raisonneur*-ul de geniu. Din cineast al zilei, Chaplin devine cineast al secolului. Care își va judeca fără cruțare secolul în parodia sa tragicomică *Dictatorul*. Operă ce încheie glorios un deceniu de tristă istorie.

Filme-școală

Conștiința trează, Eisenstein va avertiza și el asupra pericolului agresiunii hitleriste prin mobilizatorul *Aleksandr Nevski*. Încununare a efervescenței deosebite pe care o cunoaște școala realistă sovietică în anii '30—'40. Ani în care Dovjenko deschide calea lirismului în cinema cu al său antologic realist-poematic *Pământ*. Trilogiile lui Donskoi — *Copilaria mea*, *La stăpîn* și *Universitățile mele*, ca și *Tineretea lui Maksim* de Kozlînev și Trauberg, alături de filmele lui Romm, *Lenin în Octombrie* și *Cei 13*, de *Drumul vieții* (Ekk) reprezintă opere fundamentale în istoria filmului care vor influența întreaga gândire cinematografică.

Două documentare, *Pământ fără piine* (Buñuel) și *A propos de Nice* (Vigo), devin direcții importante în procesul de radicalizare a conștiinței artistice a deceniului. Influența documentarului social (în special cel britanic, francez și american) asupra filmului artistic, e din ce în ce mai pregnantă. *Poșta de noapte* (Basil Wright), *Drifters* (Grierson) sau *Borinage* (Ivens) vor hotărî peste cîteva decenii soarta free-cinema-ului. Și a filmului social în genere.

Singură melodrama bate pasul

Pentru ele n-au existat roluri mari sau mici, ci pur și simplu oameni cărora le-au împrumutat chipul și talentul lor... Greta Garbo, Bette Davis (aici cu Henry Fonda), Marlene Dietrich



pe loc. Succesele ei răsunătoare în această etapă sînt de fapt poveștile banale, chiar cînd încap pe mina unor regizori iscușiți. Ori a unor interpreți capabili să-și înnoieze, cu talentul lor, personajele. Pe aripile vîntului, La răscruce de vînturi, *Stella Dallas*, *Back-Street*, *Fata bătrînă* sau *Dor ne-stins* rămîn pelicule minore în ciuda unor încercări de a înscrie dramele intime pe un fundal istoric zbuciumat. Mari personalități actricești depășesc condiția de star-uri și devin coautoare ale succeseilor înregistrate: Bette Davis, Katharine Hepburn, Claudette Colbert, Vivien Leigh, Michèle Morgan. E epoca de plină glorie a «divinei» Garbo și a «maleficei» Marlene. Două mari actrițe care fac să pălească sutele de girls-sexy lansate de Hollywood.

Sonorul în acțiune

Revoluția sunetului continuă, deși pozițiile-cheie au fost cîștigate. Din simplu acompaniament al acțiunii sau pretext de spectacol comercial, muzica devine element al sintezei artistice. Cel mai fanatic susținător al filmului mut, Chaplin, își va scrie singur în 1930 partitura pentru *Luminile orașului* (film început mut și sonorizat ulterior), partitură pe care o va considera «aproape tot atît de importantă ca jocul însuși». Și asta o spune marele mim! Fritz Lang va folosi sunetul nu numai pentru a-și sonoriza primul lui film vorbitor, ci a-l obliga totodată să îndeplinească și o funcție simbolică pe care nu o avusese pînă atunci în școala expresionistă de decorul (criminalul fluieră cu cinism, în fața viitoarei victime, marșul funebru). King Vidor va folosi song-urile negre în «*Aleluia*» pentru a demonstra frumusețea spirituală a celor folosiți pînă atunci în cinema numai ca figurație pitorească. În finalul filmului, Vidor va crea din detalii sonore (gîfîitul fugarului, foșnetul frunzei ce-l dă de gol) un încordat suspens al acțiunii. Pudovkin, în *Simplă întîmplare*, își aplică celebra teorie a contrapunctului sonor care, alături de teoria montajului, va aduce cinematografului cîștiguri de concepție deosebite.

Ce demonstrează exemplele? Un singur lucru: că în acest deceniu, o dată cu conștiința de sine ca artă, cinematograful își cucerește tot mai mult și o înaltă conștiință socială.

Alice MĂNOIU

filmul
la 80 de ani

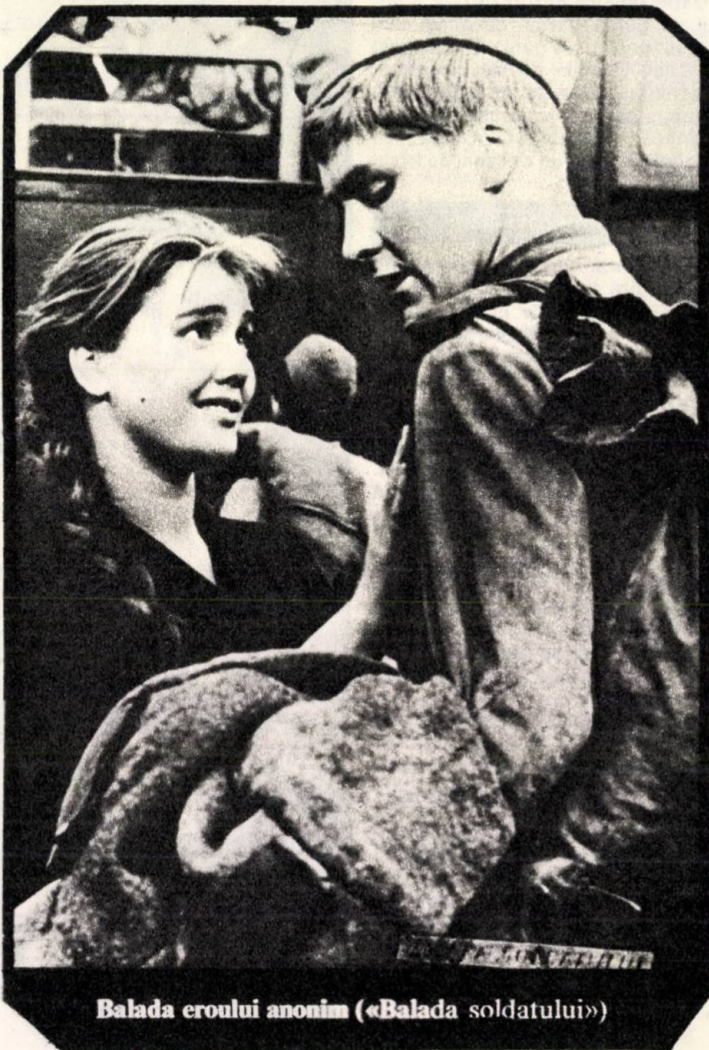
Drama războiului în filmul socialist

Cinema

Cinematograful — memoria colectivă a epocii noastre — a jucat un rol de căpetenie în cercetarea critică a anilor '39—'45, pentru că în cazul temei

războiului, el are valoare de dublu document: pe de o parte ne oferă imaginea acelor pagini de istorie, iar pe de alta reflectă modificările intervenite în psihologia maselor, odată cu trecerea vremii, pentru că în fiecare țară evoluția formulei estetice a filmelor de război este inextricabil legată de evoluția contextului socio-politic. Mai mult decât oricare alt gen, filmul de război este, în egală măsură, o oglindă a trecutului și a prezentului. În peliculele imediat postbelice, când rănille sîngeau încă, din imagini transpare oroarea acumulată în suflet de cinești, dar în același timp transpare bucuria sinceră de a contribui prin opera lor la imnul de triumf înălțat victoriei. Apoi, treptat, o dată cu angajarea Europei în efortul supraomenesc de redresare economică, de reînălțare din ruină și deznădejde, cinematograful se readaptează și el la climatul de pace, cînd cea mai nimerită cale de a furniza maselor dornice să găsească cîteva puncte solide de reper e, tierește, aceea de a evoca războiul abia încheiat, în tonuri grandioase, epeice, de a preamări sacrificiile făcute de eroii anonimi în numele colectivității. Pe ecrane își face astfel apariția stereotipul personajului luminos, puternic și nelînficat, întruchipare vie a tuturor calităților ideale, exact în măsura în care inamicul — întruchipare vie a tuturor defectelor posibile — este o biată caricatură de soldat. Această ultimă trăsătură a filmelor anilor '50 este reflexul direct al instalării războiului rece și al încordării internaționale. Omenirea descoperă că pacea, atît de greu cîștigată și de scump plătită, nu era de fapt decît un armistițiu prelungit. În 1956, cînd criza Suezului este pe punctul să dinamiteze chiar și această atît de fragilă pace, se produce însă o cotitură bruscă, în sensul destinderii și al cooperării între statele cu sisteme politice diferite. Cineștii abandonează mar-niheismul și formulele rigide ale academismului postbelic în favoarea unei optici larg umaniste, amor-sind demitizarea războiului. Din cli-pa cînd în evocarea acestuia accen-

Filmul, memoria colectivă
a victoriilor și durerilor
acelei patetice confruntări



Balada eroului anonim («Balada soldatului»)

tu nu mai cade pe glorificarea faptelor de arme — privite ca un moment de afirmare a virtuților naționale — și nici pe întreținerea unor stereotipuri maniheiste vecine cu șovinismul, ci pe condamnarea războiului în sine, **filmele devin un memento**. Ele oferă harta seismică a unei epoci dominate de amenințarea surdă a bombei atomice, a unei epoci cînd pe glob cantitatea de trinitrotoluen a ajuns la

tionale s-a produs tocmai prin intermediul filmelor de război. Fiecare cinematografie a tratat subiectul în funcție de dominantă desfășurării conflictului pe teritoriul național. Sovieticii aduc pe ecran pagini din Marele Război pentru Apărarea Patriei, evocînd deopotrivă luptele de front și rezistența civilă a populației Polonezii înfierează barbaria lagărelor de concentrare și represiunea hitleristă. Iugoslavii se inspiră mai

ales din epopeea mișcării de partizani. Românii își concentrează atenția asupra momentului crucial al insurecției și al întoarcerii armelor împotriva ocupanților.

În prima linie — cei mai buni

Dincolo de aceste particularități, comun rămîne faptul că filmele de război i-au atras întotdeauna, prin generoasele lor disponibilități, pe cei mai interesați regizori. Personalități de primă strălucire ca Andrzej Wajda, Andrzej Munk, Grigori Ciuhrai, Mihail Kalatozov, Liviu Ciulei, Lucian Pintilie, Iulian Mihu și Manole Marcus, Purisa Djordjević, Veliko Bulajić, Ranghel Vilceanov. Ceea ce explică de altfel renumele de care se bucură pe plan mondial peliculele de acest gen turnate în țările socialiste.

În prima etapă, imediat postbelică, viziunea viguros realistă cîștigată la școala aspră a frontului, a rezistenței sau a lagărelor, unde s-au călît noile generații de cineasti. Își spune răspicat cuvîntul într-o seamă de opere zguduitoare. În Polonia, **Ultima etapă** (1948), admirabilă realizare cu elemente autobiografice a Wandei Jakubowska, deschide seria filmelor despre infernul universului concentraționar, în timp ce **Strada hotarului** (Alexandr Ford — 1949) descrie patetic răscoala ghetto-ului din Varșovia, văzută prin ochii unor copii. În Uniunea Sovietică, **Cotitura cea mare** (Fridrik Ermler — 1945) înfățișează bătălia Stalingradului din



Războiul de după pace («Viața nu iartă»)

cifra înspăimîntătoare de 15 tone pe cap de locuitor.

O nouă viziune

Era firesc deci ca, de la mitul războiului, de la idealizarea faptelor de arme să se treacă la o nouă viziune mai complexă, care să evidențieze în primul rînd condiția tragică a omului în război, lupta lui pentru a-și păstra integritatea morală în condițiile absurdului legiferat al războiului și imposibilitatea de a-și apăra fericirea zdrobită brutal de mecanismul orb, atît de nedrept al istoriei. Cîndva Eisenstein afirmase că, în evocarea unor fapte și a unor personaje istorice, artistul are la îndemînă doar două alternative: «ridicarea pe coturni» sau prezentarea «în halat și tichie». Cu alte cuvinte, mitizarea sau demitizarea.

Traectoria filmelor de război din 1945 încoace a urmat tocmai aceste două tendințe al căror suport, de-a lungul anilor, a fost nu numai de ordin estetic, ci în primul rînd etic. În toate cinematografiile lumii, inclusiv cele socialiste care au cultivat cu predilecție genul (poate și pentru că soarta a vrut ca greul conflagrației să se poarte pe teritoriul lor). În unele cazuri — Polonia sau Iugoslavia — afirmarea școlilor na-



Diamantul cinematografului polonez («Cenușă și diamant»)

filmul
la 80 de ani



«Serata» — spectacolul final al lumii vechi

perspectiva înfruntării, la nivel de stat major a două strategii, iar **Neînfrinții** (Mark Donskoi — 1945) reia tema rezistenței populației civile în timpul ocupației. În Ungaria, Geza Radványi semnează prima și ultima lui capodoperă, **Undeva în Europa** (1948), un liric protest anti-războinic în numele copilăriei furate a milioane de orfani. Primul născut al cinematografului iugoslav, **Slavica** (Vilekoslav Afric, 1947) dedicat anilor eroici ai martiriului național, inaugurează seria filmelor de rezistență, filon-cheie al viitoarei producții. **Călătorie depărtată**, al cehului Alfred Radock (1949), ne confruntă, acuzator, cu realitatea crudă a lagărelor de exterminare, acele veșnice pete de scrum pe conștiința Europei. Și nu numai a ei.

Inocența mitului

Paralel cu aceste filme unde condamnarea războiului este implicită, apar însă și primele pelicule cu caracter pur spectacular. Publicului dornic să uite suferințele abia încheiate i se vor oferi filme de aventuri în care întâmplările frontului sînt aureolate de un mit romantic. În Uniunea Sovietică, **Agentul secret**



O poveste de dragoste și de moarte («Hoțul de piersici»)



Filmele de rezistență («Ce tineri eram») ● O capodoperă («Diamantele nopții»)



«Valurile Dunării»: prima pagină din epopeea Eliberării

(Boris Barnet, 1947) este cel dintîi din seria cu super-eroi care obțin aplauze la scenă deschisă. Peripețiile pilotului Meresiev din **Povestea unui om adevărat** (Aleksandr Stolper, 1948) înflăcărează imaginația adolescenților și toți visează să-i semene lui Meresiev. Treptat însă, deși dictat de cele mai bune intenții, romantismul excesiv se convertește într-un corset rigid care riscă să înăbușe realismul. Idealizarea exagerată a personajelor și a faptelor le răpește eroilor individualitatea. Lipsiți de firescul unei psihologii evolutive, ei devin figuri-simbol, cu comportament stereotip. «Funcția mitului — observă Roland Barthes — este de a evacua realul; textual el reprezintă o evaporare, o absență a sensibilului. Mitul nu neagă lucrurile, pur și simplu le purifică, le face inocente». Această depărtare de realitate a fost însoțită pe plan estetic de instaurarea unui stil academic, înghețat, cu formule și canoane precis stabilite. Așa se și explică de ce prin anii '51—'53, cinematograful nu se mai ocupă de război decât de dragul spectacolului și al încasărilor. De-abia după ce, așa cum spuneam, criza Suezului readuce în actualitate fragilitatea armistițiilor, «dezghețul» relațiilor internaționale trezește din toropeală și arta filmului. O coincidență plină de tîlc face ca în țările socialiste filmele-manifest ale «noilor valuri» să fie tocmai filme de război: **Al 41-lea** (Grigori Ciuhrai, 1956 — URSS), **Generație și Canalul** (Andrzej Wajda, 1955 și 1956 — Polonia), **Viata nu iartă** (Iulian Mihu și Manole Marcus, 1958 — România), **Romeo, Julietta și întunericul** (Jiri Weiss, 1959 — Cehoslovacia), etc. După o lungă perioadă romantică, cinematograful socialist, ca și cel mondial de altfel, își permite să redescopere și să aplice realismul în

filmul
la 80 de ani



Prima revelație: infernul («Și atunci i-am condamnat pe toți la moarte»)



Eroismul și jertfa («Pe aici nu se trece»)

sensul definiției date de Brecht: «Realism nu înseamnă să arăți lucruri adevărate, ci să arăți cum sînt ele într-adevăr».

Schimbarea de perspectivă s-a manifestat în primul rînd prin renunțarea temporară la epopee, sau cel puțin la acel tip de epopee în care destinul individual era neglijat în favoarea destinului plural al națiunii, iar războiul apărea ca o pa-

sionantă aventură colectivă. Începea perioada examinării critice. În **Soldații** (Aleksandr Stolper, 1958, URSS), bătălia Stalingradului este privită de astă dată din unghiul existenței în tranșee a soldatului anonim, grăunte de nisip în deșertul de jertfe al frontului. **Cenușă și diamant** (Polonia, 1958), capodopera lui Wajda, este deopotrivă geamăt și scrisnet de durere în fața unei

istorii nedrepte care strivește sub tăvălugul ei destinele. În **Valea păcii**, Franc Stiglic (1958 — Iugoslavia) adresează și el un patetic apel împotriva războiului.

Estetica anti-academică

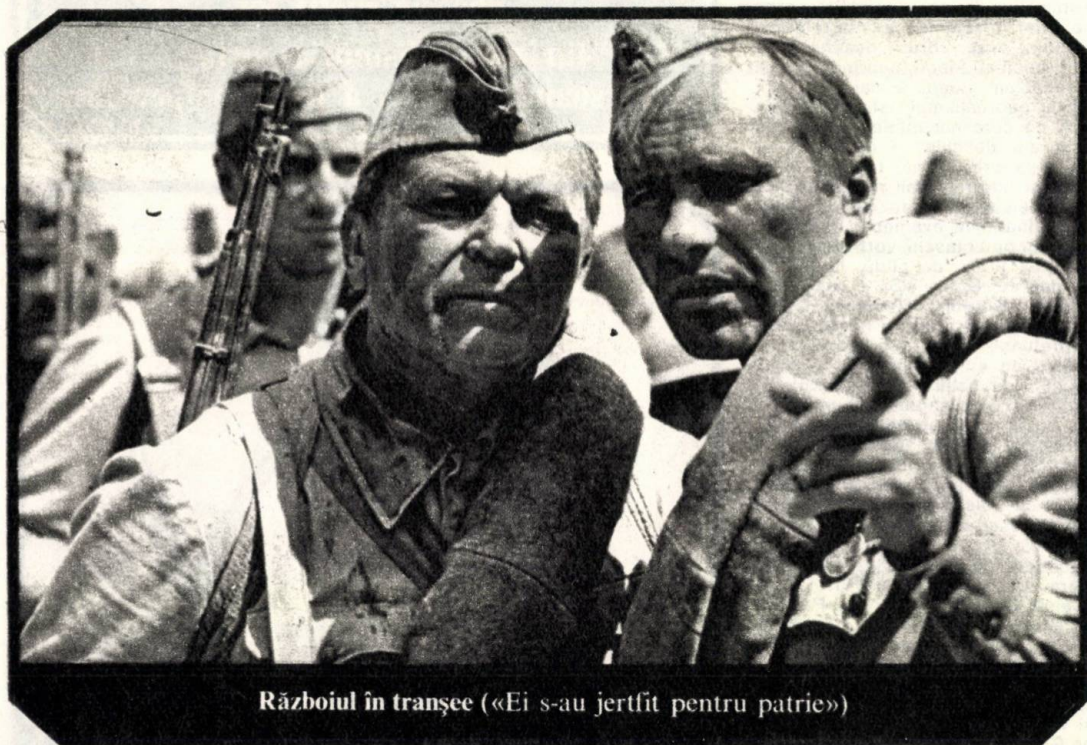
Paralel cu reconsiderarea critică



Un marș în cadență epocii («Kozara»)

altul în vîrtejul evenimentelor. Noua estetică anti-academică propune o nouă tipologie. Personajele nu mai sînt investite aprioric cu eroism ci devin eroice sub ochii noștri, iar năzuința lor spre eliberarea patriei se conjugă cu năzuința de afirmare a destinului personal: **Balada soldatului** (Grigore Ciuhrai, 1956 — URSS), **Pasagera** (Andrzej Munk, 1963 — Polonia), **Principiul suprem** (Jiri Krejčík, 1959 — Cehoslovacia), etc.

În ultimul deceniu regizorii au continuat să aprofundeze rezonanțele umaniste actuale ale acestei tematici, cu intenția de a-l implica sufleteste pe spectator, de a-i insufla sentimentul responsabilității. «Dacă este adevărat că masele fac istoria — declara odată într-un interviu regizorul maghiar Andrasz Kovacs, pe marginea filmului său **Zile reci** (1967) — ele sînt însă compuse din indivizi și dacă îl dispensăm pe om de orice responsabilitate, deschidem implicit calea spre orice inumanitate posibilă». Aceasta este



Războiul în tranșee («Ei s-au jertfit pentru patrie»)

a anilor conflagrației, cum era firesc, au continuat să apară și filme închinat soldaților, dirzeniei populației civile integrate în mișcarea de rezistență, tuturor celor ce contribuaseră la lupta și triumful asupra dezlănțuirii fasciste. Dar, spre deosebire de viziunea propusă de cinematograful deceniului anterior, noua estetică anti-academică determină trecerea accentului de pe exaltarea

vitejiei în sine pe valorile fundamentale umane care trebuie apărute de război. Ambiguitatea fundamentală a filmului de război care, uneori, în ciuda voinței realizatorilor, riscă să facă apologia armelor, i-a determinat pe cineasți să prefere subiecte inspirate din mișcarea de rezistență, din universul lagărelor de concentrare sau din existența de zi cu zi a indivizilor angrenați într-un fel sau

celălalt în care trebuie interpretate peliculele cehoslovace **Diamantele nopții** (Jan Nemec, 1964) și **Magazinul de pe strada mare** (Jan Klos, Elmar Kadar, 1964) sau filmele sovietice **Copilăria lui Ivan** (Andrei Tarkovski, 1964) și **Soarta unui om** (Serghei Bondarciuk, 1959).

Manuela GHEORGHIU

filmul
la 80 de ani

1940-1950

Neorealismul, ca autobiografie



Am scris prea mult despre neorealism. i-am bătut toate străzile, ca să mai am speranța vreunui cotlon nemizgălit, toate filmele sale au pentru mine fascinația acelor ziduri de închisoare pe care deținuții în trecere prin celule își scriu numele, vorbe de amor, blesteme, cuvinte rele, rugăciuni, cifre, cifruri, desene, vise de o clipă și uneori, delirând: mamă! Demult am încetat a mai face istorie cu neorealismul italian. E prima artă pe care am înțeles-o în clipa când am deschis — conștient — ochii asupra istoriei lumii, istoriei mele și istoriei lumii mele. Despre toate celelalte arte auzisem, învățasem, dădusem examene, conștatasem, comentasem, vorbisem (plină noaptea tirziu, de pildă, la U.T.C. — despre Gorki, «Și a fost ziua doua», Aragon, «Împărat și prolețar»...), toate artele și noțiunile lor le preluasem, aici, deodată, nu mai aveam ce citi, ce afla de la alții, vedeam cu ochii mei bucatăriile și străzile acelea fenomenale, gindeam cu auzul meu strigătele, risetele, plinsetele acelea nemăintâlnite în întunericul sfânt și impur al sălii de cinema. Alții porniseră spre muntii vrăjiți cu Tolstoi și Baudelaire. Alții cu Eminescu și Rembrandt. Labiş — în acei ani — îl descoperea pe Rimbaud. Tic nu vedea nimic în afara lui Rebreanu și Pavel Dan (Camil «il călca pe nervi»). Plecam cu ei pe teren — căutînd noul între Luduș, Sârmaș și Moci — eu avînd asupra mea Malraux și Babel. Adormeam în case de oaspeți lipite de catedrale, cu «Armata de cavalerie» și Kyo — pe față. Raicu ni-l citea pe Goșol — «Nașul» — pînă în zori. Mandric nu mai putea gîndi nimic fără Creangă și Sadoveanu. Devorasem într-o noapte «Idelle trăite» ale lui Vianu: Thomas Mann era dezvăluit ca marele cutremur. Să îndrăznesc a spune adevărul — în aceste contexte — că niciunul dintre acești paznici de far nu mi-au dat ceea ce mi-a dat «Obsesia» lui Visconti? Poate că-mi dezvălui o puținătate a culturii, poate că risc a fi privit cu suspiciune pentru ceea ce era în capul meu, atunci... Fie.

Pentru mulți cinefili
«Obsesia» viscontiană —
primul film neorealist — a rămas
obsesia vieții lor.

Iar neorealismul o artă
a persoanei umane, a propriei persoane



1942: «Ossessione» («Obsesia» — Visconti)
filmul cu care toate istoriile
zic că începe istoria neorealismului

Autobiografiile au riscurile lor. Dar trebuie să accept că Neorealismul e o mișcare a autobiografiei mele. Nu-mi voi cere scuze pentru asta. Si nici ironii nu voi emite la adresa acelei epoci în care, brusc, de la sonatele lui Beethoven și împromp-

tu-urile lui Schubert am trecut la Pavel Corceaghin și Levinson — sărînd peste Goethe, tragicii greci și Voltaire... Insuficientă compensată a unei inimi pe care încă o socotesc sinceră în bătăile ei. Rînjetul dezabuzat e o vulgaritate. Surîsul

superior — ca în «Hamlet» — o mică ticăloșie. Nu a venit vremea lor. Dar e oricând timpul «Obsesiei» — al amintirii ei, acceptând-o ca pe «a doua zi» a nașterii mele în artă.

...Mi se refuzase publicarea unui reportaj — «O noapte pe o locomotivă, între Timișoara și Oradea» (apărut, desigur, peste câțiva ani, fără probleme...) — la care țineam în acea zi ca la viața mea. Sînt asemenea zile rele în viața unui om. Nu știam să le suport. Plecasem ca

«Ce este neorealismul dacă nu încercarea de a lumina o cameră reală și nu una fabricată în studiourile Cinecittà? De a nu mai accepta să pierzi o zi pentru a filma o actriță în gros-plan?»

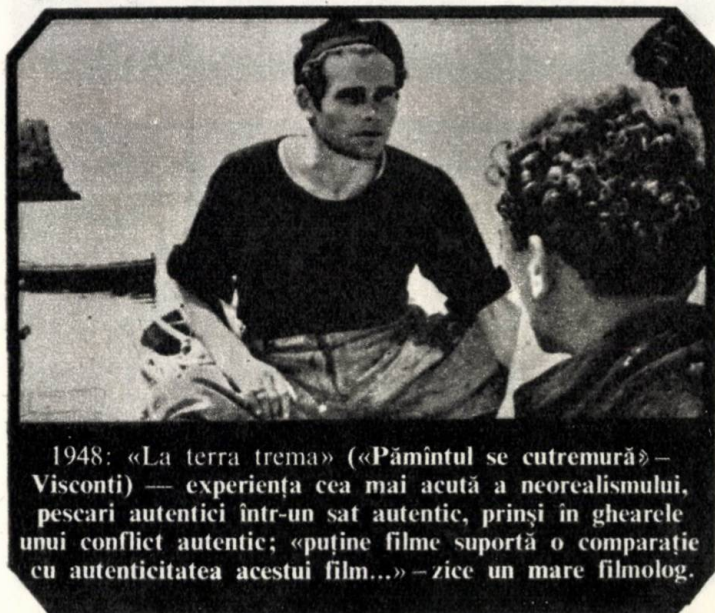
Roberto ROSSELLINI — 1975



bră: «am eu și pentru tine, ai să-mi dai înapoi» — și își cumpără o înghețată. N-avea altă panică decât lipsa de bani. O panică — la drept vorbind — deloc meschină, de multe ori mi se părea nobilă și frumoasă exact în asemenea clipe, cînd nu-și putea lua, pe stradă, un covrig. Atunci furia și spaima cristalizau armonios într-o lumină neagră și vitală, pe chipu-i cam prea caligrafic. Avea ceva de locomotivă independentă și suverană, capabilă să răzească pînă la capătul nopții care se lăsa des și dens, din pricina unor sărmene inconsistente ale diurnului: «dacă nu termini cu mutra asta — terminăm!» Îmi declară solemn, ca de obicei, dar eu nu aveam chef să-i răspund ca de obicei printr-un surîs și o îmbrățișare. Am intrat în Cinematecă, amîndoi în două stări barbare, ea ștergîndu-și degetele lipicioase cu o batistă pe care o aruncă în coș. N-am găsit program. Plasatoarea mă informă lapidar: «Începe un ciclu»... Și apărură «Obsesia» — Clara Calamai și Massimo Girotti, regia: Luchino Visconti.

Trei lumini, trei scene, trei strigăte mă subjugară: maeuf murdar

un nebun «pe teren», locomotiva aceea cu cei doi oameni ai ei mi se părușe o experiență esențială, cupătorul, focul, cărbunii, lopata, stelele nopții, gările mici din care nu rețineam decât sunetele de o secundă ale clopoteilor lor la trecerea acceleratului nostru — toate mă proiectau într-un univers proletar și eroic, tăcut și demn, încordat și cristalin ca tărîmul Jupiterului lui Mozart. Îl scrisesem într-o stare de transă muzicală. Redactorul revistei literare mă adusese pe pămînt prin cîteva obiecții: prea multă răceală, «o luciditate neagră», «o tendință spre cenușiu», prea multă banalitate. Nu am avut replică. Afară, pe bulevard, femeia dragă a camerei mele de 2/3, mă aștepta în espadrilele-i de vară. Eșecul nu i s-a părut tragic: «stai la noapte și-l faci luminos! Există nenorociri mai mari». Nu i-am putut nici ei striga că nu exista în clipa aceea nenorocire mai mare. Am mers tăcuți pînă-n Piața Romană, am coborît pe Magheru, femeia a voit o înghețată, nu i-am oferit-o, mințind o sumbru că nu am bani, ea crezîndu-mă fiindcă era verosimil. Dovadă, gluma-i maca-



1948: «La terra trema» («Pămîntul se cutremură» — Visconti) — experiența cea mai acută a neorealismului, pescari autentici într-un sat autentic, prinși în ghearele unui conflict autentic; «puține filme suportă o comparație cu autenticitatea acestui film...» — zice un mare filmolog.

filmul
la 80 de ani



1948: «Hoții de biciclete» (De Sica) — capodoperă a «curentului», «una din cele mai incisive opere ale epocii de aur a neorealismului, unul din documentele cele mai exacte ale condiției italiene de existență» — zice o enciclopedie a cinematografului.



1950: «Nu e pace sub măslini» (de Santis) — strigătul devenit aproape lozincă a neorealismului, dușman declarat al păcii sociale burgheze, al ideilor apolitice și al apatiei reacționare.



1960: «Rocco și frații săi» (Visconti) — filmul considerat finalul marelui experiențe estetice, sfârșitul «aventurii miraculoase care a dus pe ecran adevărul, strictul adevăr împotriva oricăror miracole».

și nădușit al bărbatului — nu mai văzusem așa ceva în cinema. Clara Calamai plîngînd într-o bucatărie. Vasele, farfuriile, masa cenușie cu farfuriile albe printre care femeia plîngea. Maioul striga a adevăr, vesele striga a adevăr, plînsul ei înăbușea alt strigăt. Nu mai văzusem o bucatărie transfigurată în confesional fără vorbe. Nu mai văzusem lacrimi de nefericire pe un maiou murdar. Mi se părea amețitor. Vraja nu avea sfîrșit. Nu simțeam nimic complicat sau tulbur; totul îmi apărea din nou moztartian, ca un început de lume clară și adevărată în care oamenii plîng și mîncîncă, iubesc și spală vase, urlă și nădușesc în maiouri. Lumina aceea îmi aduse în față locomotiva mea cu focul ei, cu fochistul ei, cu maioul lui; prin clar-obscurul viscontian trecu, incandescentă, istoria muncii, caznelor și cazanelor noastre cu aburi, sub presiune. Nu voi schimba nimic — bolboroseam amețit — trebuie să călătoresc cu toate locomotivele lumii, să descriu realist toate maiourile oamenilor muncii, lacrimile nu s-au uscat, mult mai tîrziu am aflat că aceeași reacție de vîrtej în fața nemaipomenitului a avut și monteurul lui Visconti punînd cap la cap primii metri din «Obsesia», în 1942: «Cred că e ceva fără precedent care s-ar putea numi neorealism»...

Mult mai tîrziu, după ce am trecut prin «Sciuscia» și «Umberto D», prin «La terra trema» și «Hoții de biciclete», după ce am trecut pe alt tărîm cu «La Dolce vita» (pe care niciodată, nimeni nu o va putea înțelege fără «Roma oraș deschis»), mi-am dat seama că cele trei elemente de bază din prima vizionare a «Obsesiei» mi-au rămas peceteluite, ca trei însemne ale copilăriei fundamentale, de care nu mă pot despărți ori de cîte ori intru într-o sală de cinema: obsesia bucătăriei, obsesia maioului, obsesia plînsului — ca trei drumuri spre adîncul vieții. Ca într-o fertilă nevroză, neorealismul încă îmi mai dirijează mișcările sentimentale, pulsațiile cinematografice.

Mult mai tîrziu, cînd m-am întîlnit cu acea femeie care plecase de lîngă mine în timpul «Obsesiei», nemaivăzîndu-ne după aceea 10 ani — căci am și noroc de despărțiri — m-a întrebat dacă mai vorbesc noaptea prin somn. Am izbucnit în rîs. La naiba, trăiam o situație neorealistică, eram pe bulevard, strada voia în jurul nostru, femeia mîncă un covrig — și atunci, exact ca negrul acela al lui Rossellini din «Paisa», care mitralia imagină dintr-un avion imagină pentru copilul italian entuziasmat de lîngă el, așa și eu am început să-i povestesc ultimul meu vis care, într-un frumos și conștient «aranjament» regizoral, nu era altul decît acela că-mi spalăm îndelung un maiou perfect alb într-o bucatărie plină cu vase și oale...

Radu COSAȘU

1954-1964

Deceniul „furioșilor”

«Vrem să dăm
oamenilor obișnuți
sentimentul demnității lor»

Lindsay Anderson



Intr-un imaginar muzeu al filmului, locul «free-cinema»-ului ar fi undeva între școala documentarului britanic din anii '30 și neo-realismul italian (imediat postbelic); în schimb ar fi foarte departe de «noul val» francez, deși calendaristic cu acesta este contemporan.

«Free-cinema»-ul (termenul adoptat ca atare înseamnă «cinematograf liber», implicând ideea de libertate față de prejudecățile tradiționale, față de circuitele comercial-industriale în care s-a născut, față de viața pe care o reține așa cum este, fără fard, fără machiaj) are un act de naștere datat februarie 1956, cînd, la «National Film Theatre» a fost prezentat un program de filme documentare semnate de Lindsay Anderson, Karel Reisz, Tony Richardson și Lorenza Mazzetti, regizori care debutaseră cu cîțiva ani în urmă cu condeiul, formînd o platformă comună la revista «Sequence». Ei își puneau acum pe ecran teoria, aruncînd o punte între filmul documentar propriu-zis și ficțiunea-document. «Vreau să dau oamenilor obișnuți, nu numai celor ce se consideră aleși, sentimentul demnității lor, astfel încît să poată acționa conform concepțiilor lor» — scria Lindsay Anderson, reluînd crezul documentariștilor, exprimat aproape aidoma de unul dintre aceștia, Paul Rotha, cu aproape un sfert de secol în urmă. La cîteva luni după acest eveniment, în mai 1956, la cel mai avangardist teatru londonez, «Royal Court», Tony Richardson punea în scenă piesa lui Osborne, «**Privește înapoi cu minie**». Eroul său, Jimmy Porter, dădea glas unei întregi generații britanice de după război, pentru care idealurile trecute se spulberaseră fără să fie înlocuite cu altele. El făcea parte din cea de a doua «generație pierdută» a tinerilor intelectuali — nu tocmai tineri, aveau în jur de 30 de ani — ai atît de tradiționalei societăți britanice. Ei își legănaseră copilăria cu cîntece de război, plătiseră victoria cu atîtea sacrificii și jertfe, dar îndreptările sociale așteptate nu veniseră. Dezorientarea acestei generații se găsea exprimată acum în protestul gălăgios al piesei lui Osborne. În acest protest, mișcarea «free-cinema» afla



Revolta unei cauze pierdute
(Richard Burton în «Privește înapoi cu minie»)

filmul
la 80 de ani



Fantezia ca formă de protest
(Tom Courtenay și Julie Christie în «Billy mincinosul»)

Un furios care știe ce vrea
(Lindsay Anderson în timpul filmărilor la «Dacă...»)



un al treilea punct de sprijin. «Priveste înapoi cu minie» urma să fie și primul lung-metraj artistic realizat de către regizorii «free-cinema»-ului (1959). Întreg deceniul al șaptelea va fi marcat an de an de cîte o nouă producție «free-cinema»: «Cabotinul», «Gustul mierii», «Singurătatea alergătorului de cursă lungă» — de Tony Richardson; «Billy mincinosul», «Un fel de a iubi», «Darling» — John Schlesinger; «Simbătă seară — duminică dimineată», «Morgan — un caz de tratat» de Karel Reisz; «Viață sportivă», «Dacă...» de Lindsay Anderson. Toate filmele lor încercau să pună în discuție, chiar dacă nu o puteau rezolva, ecuația om-societate. Jimmy Porter trăise nu propriul său destin, ci biografia întregii sale generații. El pătimea, striga, se răzvrătea pentru toți. Conștient de ratarea sa, el și-o asumă ca pe o supremă sfidare: «Vreau să fiu o cauză pierdută!» Și era, într-adevăr, o cauză pierdută. «Cabotinul» reprezenta și el o altă cauză pierdută. Spectacolul de music-hall, pe scena căruia juca, era metafora gloriei imperiale apuse a Marii Britanii, glorie a cărei strălucire se stingea după acest ultim război mondial pentru totdeauna, ca și lumina reflectorului la sfîrșitul spectacolului. Cortina cădea pe un întreg capitol din istorie. Însinguratul alergător, Colin Smith, pierdea și el cauza sa. O pierdea însă ca o formă de protest pentru a-și afirma măcar omeneșul, modestul său adevăr: «Am să pierd cursa aceasta, pentru că eu nu sînt un cal de curse», spunea el. Arthur Seaton din «Simbătă seara...» alege lupta. Revolta lui se adresează sclaviei confortului: «Cînd vîd unde ducе apatia celor de felul mamelor și tatelor, televizorului și pachetului de țigări, știu că am dreptate. Iată unde ajungi cînd refuzi lupta». Evadarea din această lume plafonată se poate face și prin alte ficțiuni: minciuna-vis care ia locul realității în viața lui Billy. Pe terenul de sport se dă și bătălia regăsirii de sine din «Viață sportivă». Machin refuză și el să fie «un animal, o brută, maimuța de pe terenul de rugby», aruncîndu-se în mîlăe-ul vieții pentru a-și cîștiga dreptul la o existență omească demnă. Iar Jo din «Gustul mierii» aducea pe ecranul «free-cinema» replica feminină a acestor eroi.

De la un film la altul, biografia eroului «free-cinema» este aproape identică. El se naște într-o familie middle-class, trăiește într-un cartier muncitoresc dintr-un obscur oraș industrial, a fost confruntat din tinerețe cu moartea, e permanent în conflict cu societatea în care nu-și află locul și își caută împlinirea printr-un sentiment pur. O dragoste, de cele mai multe ori pierdută și ea. Optimismul său răzbate în luptă, ajutat uneori și de autoironia specific britanică. Sau cum spunea Billy cel mincinos: «Ai nevoie de 60 de mușchi ca să te-ncrunți,

Superproducția

În a doua parte a deceniului cinci și în prima a celui următor, superspectacolul cinematografic — prezent până atunci în special sub forma musicalului — cunoaște o înflorire fără precedent, dobândind dimensiuni noi. Fastuoasele, abilele reviste filmate nu mai puteau satisface — doar ele — un public din ce în ce mai «prins» de televiziune. Pentru a aduce spectatorul în sala de cinema era nevoie de altceva, de o formă nouă de superspectacol, mai atractivă, încercând să dea iluzia realismului, căci musicalul era, firește, convenție pură de la un cap la altul.

Anii '55 și următorii constituie, așadar, perioada în care a fost pusă la punct rețeta superproducțiilor. Sigur că apariția și dezvoltarea fenomenului a fost mai nuanțată, mai complexă — schema însă, în linii mari, a-aceasta este. Rezultatele au corespuns un timp așteptărilor, apoi interesul publicului larg a scăzut, «vicile» de natură artistică ale genului au început să fie tolerate din ce în ce mai greu, ducând la stingerea lui. Se poate spune că astăzi nu se mai fac superproducții (onoare excepțiilor), că superspectacolul cinematografic nu mai există decât sub forma musicalului, la care s-a revenit cu ardore și — deocamdată — cu profit constant, sigur, precum și — mai nou — sub forma oarecum specială a filmului catastrofic.

Ce observăm acum, privind înapoi? Că majoritatea superproducțiilor din deceniile 5 și 6 și-au căutat subiectele în istorie (*Cleopatra*, *Spartacus*, *Ben Hur*, *Vikingii*, *Mongolii*, *Cartagina în flăcări*, etc., etc.). Erau în această preferință gustul pentru un fel de mister și exotism (în măsura în care pentru omul obișnuit din stal o epocă trecută și oamenii ei au o doză de mister și exotism), plus ideea atracțiozității unui personaj din manuale adus «în carne și oase» pe ecran, pus să vorbească, să iubească, să urască, să lupte «ca în viață». Mai observăm apoi că tocmai în acest efort de «realism» au eșuat categoric superproducțiile, influențând chiar, o vreme, gusturile publicului (în special în direcția acceptării lenneșe a psihologicului comercial dar cu ambiții de subtilitate, a unei imagini involuntar amuzante despre lucruri, altfel, serioase).

Și totuși, cum spuneam, aceste pellicule și-au avut, majoritatea, succesul scontat. Gi-

gantismul și ampla desfășurare, «colecțiile» de vedete și imaginea violent colorată, decorul trufaș și suspensul grandios atrag întotdeauna un anume spectator. Gustul pentru «măreție» strivitoare e irepresibil uneori. Abuzul de «măreție» sfințește însă prin a lăsa indiferent plină și pe cel mai indulgent spectator.

«Genul» a murit deci. Nu cred, totuși, că trebuie judecat foarte aspru, pentru că nimeni n-a reținut, probabil, istoria, așa cum i-au înfățișat-o «*Cleopatra*» sau «*Vikingii*». Asemenea filme au fost ca un fel de pictură naivă în care larba e colorată albastru, din hornul casei iese o linie dreaptă care e fumul, iar în fața casei stau un cerc două puncte negre, două linii și patru bețe, adică un om. O copilărie care, ca orice copilărie, își are un farmec și nu merită altceva decât îngăduință zîmbitoare.

Aurel BĂDESCU



Colosul cu
mușchi de oțel
și picioare de lut

dar numai de 13 ca să zîmbești». Ambianțele filmului «free-cinema» sînt și ele constante. Eroii trăiesc în case cenușii, încălzite cu sobe ce aruncă înapoi fumul de cărbune, își petrec week-end-ul în monotone parcuri de distracții, trăgînd cu pușca, învîrtindu-se în lanțul călușelor sau privindu-se speriați și ridicoli în oglinzi deformante; petrec la cluburile de jazz din cartier, în fața unei halbe, iar în plimbările în doi descompere poezia colinelor triste din împrejurimile orașului, în apropierea maidanelor de gunoi. Pentru prima dată în filmul britanic apărea imaginea acestui om obișnuit, ducînd o viață modestă. «Free-cinema»-ul crea deschiderea către o realitate care nu pătrunsese pînă atunci niciodată pe platourile de filmare. Regizorii își susțineau acest crez în scrisul lor: «Am convingerea că cinematograful poate fi un factor deosebit de dramatic în interiorul unei societăți. Este de la sine înțeles că felul unui creator nu poate fi pur artistic, ci și social și critic», scria Lindsay Anderson. Karel Reisz adăuga: «Vrem să exprimăm raportul nostru cu societatea, cu timpul în care trăim noi și trăiesc personajele noastre. Vrem să alegem subiectele legate de lumea în care trăim, legate de problemele și neliniștile omului din societatea contemporană», completa această profesiune de credință Tony Richardson.

Cu trecerea anilor, autorii «free-cinema» s-au dedicat unor creații artistice, în film și în teatru, mai apropiate de cinematografia clasică sau de moda comercială, decât de stilul, estetica și filozofia «furioșilor». Numai Lindsay Anderson, neînduplecatul Anderson, care-și gîndește un film cinci ani, dar realizează numai opere de excepție, a rămas fidel profesiei de credință de la început. Cu ultimul său film, turnat în 1973, «O, lucky man» (*Norocosule*), Anderson produce o operă explozivă, care privește cu minie la «establishment»-ul britanic al anilor '70. Riposta lumii vizate de Anderson nu a fost blîndă, după cum ne-a declarat însuși regizorul: «Filmul nu a avut un mare succes comercial, iar criticii l-au privit mai degrabă scrișnind din dinți. Dar cred că era de așteptat, cînd dai la iveală cu scepticism stări de lucruri supărătoare despre lumea de ale cărei false valori morale sînt legați atîta oameni... Dar atîta timp cît există și oameni care să te înțeleagă și să te susțină, merita să continui».

Să nu încheiem înainte de a aminti numele cîtorva dintre actorii lansați la școala «free-cinema»-ului: Richard Burton, Tom Courtenay, Richard Harris, Albert Finney, Malcolm McDowell, Julie Christie, Rita Tushingham. La sfîrșitul galeriei «furioșilor» strălucește personalitatea artistică fără egal a lui sir Laurence Olivier.

Adina DARIAN

filmul
la 80 de ani

1964-1974

Filmul politic, o școală a istoriei



Asemenea tuturor mișcărilor esențiale care însoțesc existența cinematografului, nici istoria filmului politic nu a fost scutită de alunecări pe teritoriul paradoxurilor, al întrebărilor oțioase, al desfacerii firului în patru: este filmul politic o noțiune a contemporaneității sau una care ține de «ancestralele» legături ale cinematografului cu realitatea, cu realitățile epocii?; de unde vine cuvântul «politic», de la **politică** sau de la cetate (polis)? Cît de departe, în timp, poate fi deplasată istoria filmului politic, ce zone anume își revendică ea astăzi?

Lăsînd la o parte toată această

Conștiințele se radicalizează.
Filmul politic
este
filmul acestor conștiințe

cazuistică, trebuie să recunoaștem că însăși patima, frenezia și osîrdia cu care s-a scris și s-a discutat în ultimul deceniu despre cinematograful politic, sînt tot atîtea argumente în favoarea unui adevăr de nezdrunцинat: filmul politic, în accepțiunea sa strictă și stringentă

este filmul acestui timp de extremă politizare a conștiinței celor mulți, de pretutindeni. Desigur, «Intoleranță» a lui Griffith (1916), «Crucișătorul Potemkin» sau «Octombrie» ale lui Eisenstein (1925, respectiv 1927) sînt creații de geniu, marcate pînă în ultima lor fibră de



In prim plan,
forța maselor
conștiente («Setea»)

evenimentele și imperatiile politice ale timpului lor.

Constituirea însă a unei categorii aparte, filmul politic (ne ferim să-i spunem, deși poate ar trebui, eminemamente politic), cu rigori și sisteme de referințe proprii, este o realitate a ultimului deceniu; martor al unor dramatice, vijelioase și teribile contorsionate schimbări ale relațiilor dintre individ și lume, individ și societate. Modificările de structură ale contemporaneității, modificări care au antrenat, cum spunea cineva, **«devenirea omului din obiect al destinului general în subiect»**, au impus, în primul planul relațiilor socio-umane angajarea, implicarea, trăirea intensă a momentului istoric, asumarea răspunderilor, probă definitivă a confruntării dintre om ca ființă individuală și om-ca-ființă-a-cetății. S-a verificat în acești ani de o neobișnuită ardoare a **luării de conștiință**, tulburătorul adevăr al lui Malraux despre politică, văzută ca o formă contemporană a destinului, ne-am amintit în acest deceniu de prăbușiri și înălțări, lucidul avertisment al lui Eluard: «Singurul adăpost posibil este lumea cea mare». A te amesteca în lumea cea mare, a te confunda cu ea, a-i capta pulsul, a-i răstrînge, nemijlocit, implicațiile majore ale evenimentelor trăite de ea, toate acestea au devenit ra-



Film politic
pe baza de document
(Gian-Maria Volonté și
Jean Louis Trintignant
în «Atentatul»)



filmul
la 80 de ani



Epopeea unei națiuni într-o viziune contemporană («Nunta»)

țiune de existență a autorului de film politic, nu o preocupare, o modalitate, printre altele.

Filmul — provocare la discuție

Demersul filmului politic contemporan este, în ultimă instanță, unul de integrare a celor mai înalte sensuri ce compun și recompun însăși condiția umană, proiectate pe fundalul timpului nostru. Este grăitoare pentru o anumită stare de spirit a cinematografului de care ne ocupăm, în comparație cu cel de acum 10 ani, o mărturisire a lui Francesco Rosi, cu prilejul premierei filmului său «Cazul Mattei» (1972): «Ideea de a face un film despre Mattei s-a născut cu mult timp în urmă, exact în 1963, imediat după ce am terminat «Miinile pe oraș». Dar momentul nu-mi era favorabil pentru a continua linia unui cinematograf politic, linie pe care o începusem

cu «Salvatore Giuliano» și o verificasem în «Miinile...». Ce înseamnă să faci cinematograf, astăzi? Noile tendințe duc către un film care își propune să se constituie nu numai ca un act de cultură, ci și ca o invitație, ba chiar o provocare așa spune, la discuție. Autorul are rolul de a sugera, de a provoca. Iată ceea ce am dorit în «Cazul Mattei»; să indic publicului o modalitate de a medita și a discuta. Nu este vorba numai despre o etapă din istoria noastră». Ne-am luat libertatea de a reproduce un fragment mai amplu din declarațiile lui Rosi, regizor care are un cuvânt greu în filmul contemporan, reprezentant al unei cinematografii care, la rîndul ei, are un cuvânt greu în lume — întrucît recunoaștem în spusele lui crezul artistic și cetățenesc al unei întregi serii de cineaști care au semnat statutul de noblete al filmului politic actual. Și Costa Gavras («Z»), «Stare de asediu», Yves Boisset («Aten-

tatul») ori Gillo Pontecorvo («Bătălia pentru Alger»), Elio Petri («Ancheta în jurul unui cetățean aflat în afara oricărei bănuieli»), «Clasa muncitoare merge în paradis»), Eugenio Montaldo («Sacco și Vanzetti»), Enrico Maria Salerno («Poliția multumeste»), Damiano Damiani («Mărturisirile unui comisar de poliție...»), plecînd de la fapte și date precise, au izbutit să le încarce cu semnificații ce depășesc mult perimetrul întimplărilor inițiale.

Fie că sînt reconstituiri, anchete, dezbateri, filmele acestor cineaști — și nu numai ale lor, noi i-am amintit aici doar pe cei cunoscuți publicului nostru — invită spectatorii la o meditație pasionantă, lucidă, despre condiția individului care își asumă o responsabilitate socială și civică în societatea occidentală.

Deceniul de care ne ocupăm în rîndurile de față ne descoperă angajarea activă a cineaștilor noștri

în marele front al celor care poartă în sine vocația cinematografului politic. Nu ne stă în intenție să schițăm acum, nici măcar sumar, un istoric, vom aminti doar că filme realizate în diverse etape, precum «Setea», «Facerea lumii», «Serata», «Mihai Viteazul», «Ase-diul» au fost temeiurile pe care ne-am sprijinit certitudinea într-un film politic al marilor împliniri.

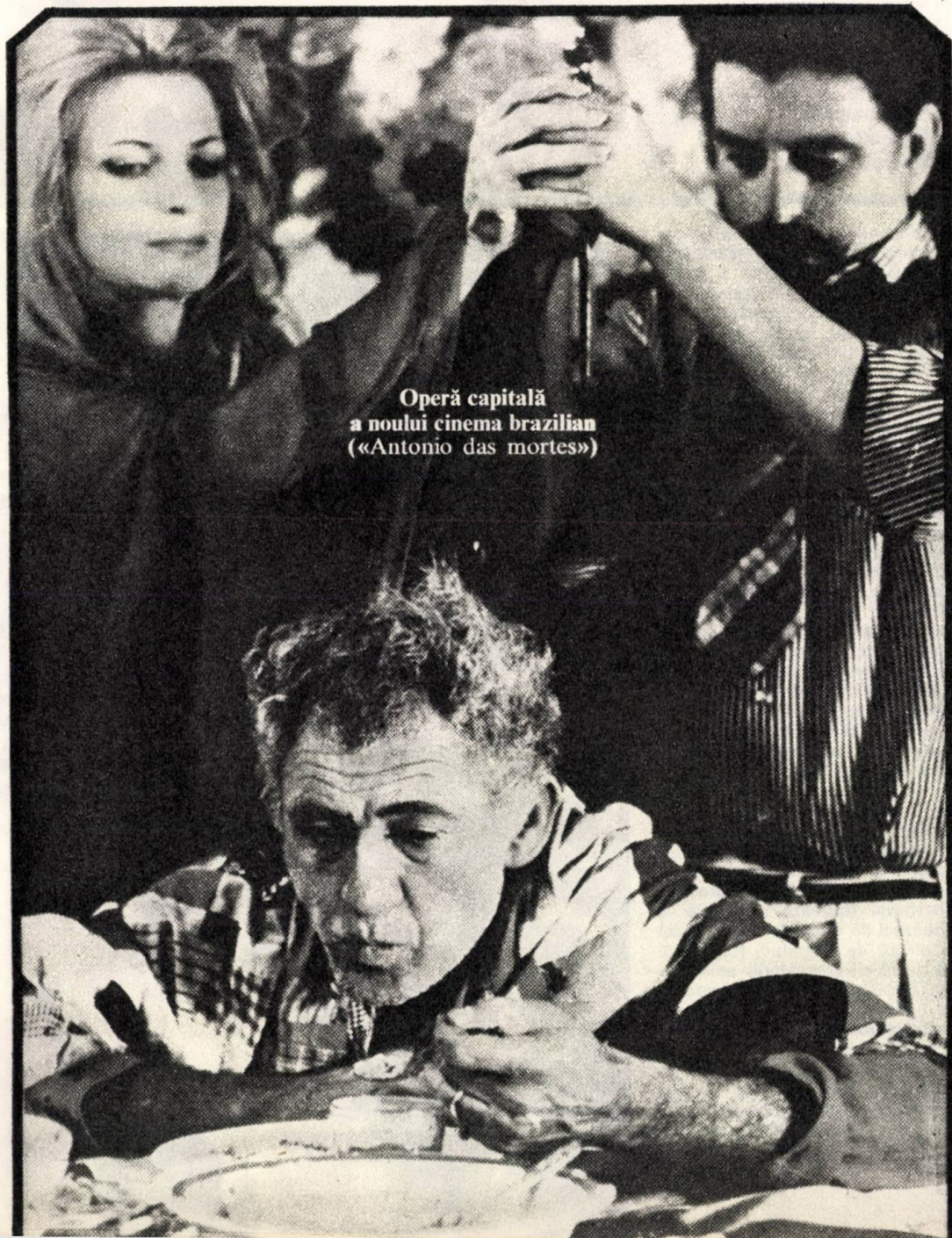
În atmosfera de înnoire istorică, instaurată după Congresul al IX-lea

al P.C.R., de confruntare deschisă, responsabilă, a experienței istorico-politice acumulate, cu exigențele comuniste, a fost posibilă nașterea unei creații precum «Puterea și Adevărul», magistrală incursiune în însuși interiorul dialecticii puterii și a adevărului, convertire artistică tulburătoare a unei axiome a întregii noastre istorii politice: deținem puterea în numele adevărului, construim socialismul cu mâinile curate.

Lumea a treia pe ecran

Impactul epocii, al acestui timp de radicalizare a conștiințelor, asupra ecranului, este evidențiat, cu deosebită vigoare, cu o claritate aproape didactică (în sensul bun al cuvântului), de explozia filmului lumii a treia, de înflorirea a ceea ce unii numesc chiar «a treia cinematografie». Pentru a o înțelege mai bine, pentru a sesiza deose-

Operă capitală a noului cinema brazilian («Antonio das mortes»)



filmul
la 80 de ani

Față-n față
nu-s doi oameni
ci două mentalități
(«Puterea și Adevărul»)



birile de nuanțe (nuanțe ale timpului istoric, nu de stil) dintre această «a treia cinematografie» și o altă mișcare progresistă deja cunoscută spectatorilor români, brazilianul «cinema nôvo», vom da cuvântul argentinienilor Fernando Solanas și Octavio Getino, realizatori și totodată teoreticieni ai mișcării «Grupo Cine-Liberacion». După ei, «prima cinematografie» are în vedere **arta oficială**, cea care abrutizează, înșală și imită. «A doua cinematografie» se confundă cu filmele de atitudine, elaborate după modelul brazilian «cinema nôvo». În sfârșit, «a treia cinematografie» impune cu feroare, cu violență chiar, un film conceput «ca o broșură politică sau un material de agitație în imagini», filmul chemărilor directe la luptă pentru eliberare, al stîrnirii, mobilizării și îndrîjirii conștiinței. Chiar limbajul teoretic al acestor autori este dinamitar: aparatul de filmat este «exploratorul neobosit al armelor-imagine», iar aparatul de proiecție «o armă care poate împușca 24 de cadre pe secundă». Filmul-manifest al acestei mișcări (devenită ulterior «Grupo de Mayo»), creație a lui Solanas, «**La hora de los hornos**» (**Ora rugurilor**), film-fluviu (durează patru ore și douăzeci de minute), încorporează în el 200 de interviuri, fragmente de jurnale, comentarii, episoade din alte filme, etc.) și este socotit de către unii drept «**Crucișătorul Potemkin**» al Americii latine. Născut din aceeași sete de a afirma o identitate națională, o conștiință în acțiune, este și filmul — mult comentat — al bolivianului Jorge Sanjines, «**Yawor Mallku**» (**Sîn-**

Istoria și lupta de eliberare a unui popor într-un film epopee (filmul algerian «Cronica anilor de jar»). Marele premiu, Cannes '75



ge de Condor), distins în 1969 cu premiul Georges Sadoul, peliculă ce și-a propus, în chip explicit, nu numai să illustreze mizeria, ci să și denunțe structura dominației și a exploatării care cauzează această mizerie, «să urmeze fidel postulatele teoretice ale cinematografului de ofensivă, combativ». Din familia generoasă a artiștilor care proclamă credința într-o «epocă a operelor violente, realizate cu aparatul de filmat într-o mină și cu piatra în cealaltă», mai desprindem numele unor Humberto Solas și Manuel Otavio Gomez (Cuba, autorii filmelor «Manuela», «Lucia», și respectiv «Prima lovitură de macetă»), al chilienilor Pedro Cheskel, Aldo Francia, al uruguyanului Mario Handler (creatorul «Filmotecii lumii a treia»), al venezuleanului Jacob Borges, fondatorul grupului «Cine-urgente».

Printr-un salt peste continente, vom descoperi pe pământul Africii contemporane aceeași neștrămutată încredere în vocația politică a filmului. Tînărul cinematografului algerian (cinema Djidid), tunisian, senegalez (în special), se alătură ofensivei generale a filmului politic. Cel mai cunoscut regizor african, senegalezul Ousmane Sembene, cel despre care criticul francez Guy Hunnebell spunea că «își urmează propriul drum printre contradicțiile regimului senegalez, neo-colonialismului francez și cactușii din deșertul cinematografului african», amintește în filmul său «Emitai» că pe toate meridianele, în Europa, America, Asia sau Africa, în acest ceas al contemporaneității, filmul are datoria de a fi «o școală a istoriei».

Magda MIHĂILESCU



filmul
la 80 de ani

Ofensiva filmului socialist



De un sfert de secol — un sfert de secol dintr-o durată de 80 de ani — istoria cinematografului, conștiința artistică a lumii, înregistrează ofensiva filmului din țările socialiste, explozia și afirmarea consecventă a unei arte care cu fiecare demers, cu fiecare căutare, depune mărturie esențială a angajamentului istoric luat de o umanitate stăpînă pe propriul ei destin. Școlile naționale statornicite după cel de al doilea război mondial sînt, într-o expresie de prim ordin, tot atîtea argumente care vorbesc, fără putință de tăgadă, despre condiția vitală a unei arte situată sub marele arc al înnoirilor revoluționare, fără precedent, devenită ea însăși parte activă, dinamică, constructivă, nu contemplativă a unui proces unic: edificarea, consolidarea structurilor noi, socialiste. Pentru o astfel de creație, umanismul nu este un ideal nostalgic, o opțiune intelectuală, ci însăși vocația sa plenar legiferată și constituită; acordarea tonului cu imperatiile politice, etice ale zilei nu este o întreprindere conjuncturală, ci însuși modul de a se implica în realitate, de a-i capta mișcările interioare și a le redimensiona după legile artei. Operele — dintre care, nu puține capodopere — de care și-au legat numele cineaștii reprezentativi ai școlilor de film din țările socialiste, creații ale celor mai generoase, mai nobile aspirații umane, sînt astăzi puncte de referință în istoria cinematografului mondial. Puncte de referință, dar și de credință în perenitatea, echilibrul și demnitatea artei iubite de cei mulți, filmul; atîta timp cît pe lume există, viețuiesc în spatele unui aparat un Tarkovski, un Wajda, un Jăncso (atîția alții imposibil de amintit într-o frază cu valoare pur simbolică), ne putem vedea liniștiți de ale noastre, soarta cinematografului se află în mîini bune.

Restrînsul tur de orizont pe care ni-l propunem în rîndurile de față nu încearcă, nici pe departe, să fie un rezumat deghezizat al drumului parcurs de cinematografiile naționale socialiste, nici o înșurire cu pretenții exhaustive de nume și titluri, ci doar o rememorare a cîtorva momente, a unor confirmări și succese ce au marcat definitiv evoluția istoriei filmului, sensibilitatea contemporană. Producțiile anilor '50, '60, '70, multe dintre ele, și-au cucerit dreptul de a nu putea fi uitate.

luția istoriei filmului, sensibilitatea contemporană. Producțiile anilor '50, '60, '70, multe dintre ele, și-au cucerit dreptul de a nu putea fi uitate.

Marele fluviu uman

Cum ar putea trece în conul de umbră al memoriei afective răscolitoare filme sovietice ale anilor postbelici, continuatoare ale tradițiilor unei școli, ce se constituie ca piatră de hotar a însăși istoriei cinematografului! O simplă enunțare evocă întregi capite ce închid în ele materie cinematografică esențializată, valori de neînlocuit. Anii de după 1950 sînt anii desăvîșirii (din unghiul factorului timp) operei unui clasic precum Mark Donskoi (**Mama, Cu prețul vieții**), sînt anii poemelor tulburătoare prin adevăr, luciditate și un neobișnuit curaj al simplității, închinare dăruirii de sine, generozității care nu cunoaște nici o limită, în afara limitei care desparte viața de moarte, capacității de a trăi eroic istoria și existența individuală, de a te integra anonim dar responsabil în marele fluviu uman.

Acestea sînt cîteva din leit-motivele filmelor lui Ciuhrai (**Al 41-lea, Balada soldatului, Cer senin, A fost odată un moș și o babă**), ale lui Kalatozov (**Zboară cocorii**), Tarkovski (**Copilăria lui Ivan**), Bondarciuk (**Soarta unui om**), Kulidjanov și Segel (**Casa în care locuiesc**) Tumanov și Sukih (**Dragostea lui Alioșa**), Gherasimov (**Ziaristul**). Unele dintre ele se prelungesc, într-o formă sau alta, cu intensități diferite, captate de personalități diferite, în creații care au lăsat în urmă amintirea rănilor de război; în ultimă instanță, **dăruirea de sine** este și cheia de boltă a pasionantei dezbateri despre menirea intelectualului din filmul lui Mihail Romm, **9 zile dintr-un an**, și a acelei coplesitoare construcții metaforice despre condiția artistului numită **Rubliov**, filmul lui Andrei Tarkovski, fără de care nu ne mai putem închipui astăzi istoria cinematografului, așa cum nu ne putem imagina un continent fără munții știuți. Voci aparte, de puternică rezonanță, în familia atît de bogată a cineaștilor sovietici sînt cele ale regizorilor pe care i-am putea numi poeți ai cotidianu-

«Călina roșie»: soarta altui om



**Atîta timp cît pe lume există
în spatele aparatului de filmat
un Tarkovski, un Wajda, un Iancsö
și alții asemenea lor,
cinematograful se află în mîini bune...**

lui. Nu ai înfrumusețării realității, ci ai surprinderii, dincolo de încordarea, de zbuciumul inerent gesturilor vitale — a acelei permanente încărcături de caldă omenie, de zîmbet și încredere, de generozitate, ce însoțesc individul niciodată singur. Ceea ce amintim noi acum nu este decît un început posibil al unei liste: Mihail Boghin cu **Doi**, Daniela cu **Pășesc prin Moscova**, Marlen Hufiev cu **Am 20 de ani** și **Ploaie de iulie**, Kalik cu al său **Alerg după soare**, mai noii veniți Tatiana Lioznova (**Tandree**), Andrei Smirnov (**Gara bielorussă**), Gleb Panfilov (**Începutul**), Emil Lotreanu (**Poenile roșii**), atât de prematur dispărutul Sukșin (**Călina roșie**). În sfîrșit, ca în orice artă cu adevărat mare, iată că răsar acum, la sfîrșitul rîndurilor dedicate filmului sovietic postbelic, cei imposibil de înregimentat, cei fără pereche, un Mihail Paradjanov, fanaticul reziditor de vechi mituri poetice în **Umbrele strămoșilor uitați**, un Andrei Mihailov Koncealovski, destinător singular al secretelor ecranizării marii literaturi ruse (**Un cuib de nobili**, **Unchiul Vania**).

Destinele individuale

Un cinematograful profund, al marilor întrebări, un cinematograful care poartă cu sine o permanentă deschidere filozofică, așa cum norul poartă ploaie, irumpe în arena mondială a anilor '50. Este școala poloneză, cu tonurile ei grave, izvorite din experiența istorică particulară a unui popor. Monumentalele filme ale lui Munk, ale lui Wajda (**Eroica**, **Pasagera**, **Canalul**, **Cenușă și diamant**) înscriu cronică tragică a destinelor individuale aflate într-o permanentă căutare a unui acord cu destinul istoriei. Unul dintre cei mai reputați critici europeni, Boleslaw Michalek, notează: «...prin calitatea reflecțiilor asupra existenței omului, prin frămîntările morale care se manifestă în toate aceste filme, ele au căpătat dimensiunea unei tragedii antice; o tragedie care se termină în gropile de gunoi, sinonime cu mîndria și cu miazmele; în gunoii unde moare eroul din **Cenușă și diamant**, în dosul sîrmei ghimpate, într-o atmosferă cvasi-grotescă a unui lagăr de prizonieri din **Eroica**.

În aceasta constă forța elementară a acestui cinematograful.

Confruntarea omului cu istoria, cu o istorie concepută însă în chip parabolic, ca o fatalitate asumată, revine și în creația unui alt colos al filmului polonez, Kawalerowicz, autorul **Faraonului**, al acelei tulburătoare meditații despre viață și moarte, despre dogmă și libertate, care a fost **Maica Ioana a îngerilor**. În anii '60, clasicilor Wajda, Kawalerowicz, Has (**Arta de a fi iubită**), li se adaugă o altă generație, eliberată de obsesiile războiului, tineri atenți la chemările sociale ale zilei, povestitori tandri și ironici ai întâmplărilor cotidiene, ai înserării eroului contemporan în ritmurile vieții obișnuite. Skolimowski (**Rysopis**, **Walkower**, **Bariera**), Polanski (**Cutitul în apă**), Henryk Kluba (**Slăbănogul și ceilalți**, **Varșovienii**), Janusz Majewski (**Subchirșul**) conturează, în peliculele lor, un alt capitol de vreme. După cum la o distanță de numai cîțiva ani, în pragul deceniului 7, o nouă generație (denumită în limbajul profesioniștilor al treilea cinematograful polonez), generație reprezentată strălucit de Zanussi (**Structura cristalului**, **Viață de familie**, **Camera de alături**, **Bilant trimestrial**), de colegii săi Zaluski (**Cardiograma**, **Anatomia dragostei**), Zulawski (**Holera**), Zebrowski (**Salvarea**), Solarsz (**Chemarea**, **Puntea**), Kondratyuk (**O gaură în pămînt**), Leszcyski (**Zilele lui Matei**), tineri extrem de deosebiți în registrul estetic, dar uniți de o evoluție comună, accentuează identitatea filmului polonez actual, propun noi și angajate confruntări ale opțiunilor fundamentale în numele cărora trăiesc eroii contemporani.

«Iubire»: pecetea zestrei spirituale

● «Voci în insulă»: despre solidaritate și neînfricare



filmul
la 80 de ani

Ofensiva filmului socialist

Foamea de real

«Trăiască noul cinematograful cehoslovac» a fost doar unul dintre multele strigăte exaltante cu care critica și opinia internațională saluta operele impunătoare ale celor ce vor constitui școala cehoslovacă, Forman, Nemec, Passer, Chytilova, Jiri Mentzel, Jires Juracek, Schmidt, Kachyna, dar care aveau în spate, ca temelnic poligon de însușire a unor lecții fundamentale, experiența mai vîrstnicilor Kadar și Kloss, Jiri Weiss, Vavra, Jasny, Mach, Zeman. Actualitatea este cuvîntul de ordine al bătăliei pentru apa vie a cinematografului, descifrarea articulațiilor ascunse, nebăgate în seamă, așa-zis mărunte, fără de a căror înțelegere însă, realitatea se transformă într-o materie opacă, uniformă, ținut ideal



«Ocolul»: despre dragoste și renunțare



«Dragostea unei blonde»: despre prezent, cu fața spre viitor

ce s-ar putea numi foamea de real convertită în subiect de film.

Meditația poetică

Regăsim această patimă a realului — înțeles nu ca o entitate ce se opune forțatente irealului, ci ca o structură ce cristalizează în ea autenticul și certitudinea — o regăsim, spun, în replica contemporană a cinematografului maghiar. Cineva propunea ca un posibil titlu metaforic al școlii maghiare, numele unuia din primele filme ale lui Miklos Jancsó, «Așa am venit», cineast — o spunem din capul locului — al cărui drum de excepție, a cărui vocație de excepție face imposibilă

al conformismului și al mediocrității. Fie că își au punctul de plecare în contemporaneitate, precum **Concurs**, **Dragostea unei blonde**, **Asul de pică**, **Lumină intimă**, **Despre altceva**, fie că se întorc în trecut pentru a găsi răspuns unor întrebări ale prezentului (**Diamantele nopții**, **O căruță pentru Viena**), filmele din familia celor mai sus menționate ne aduc în față pregnantă unui adevăr de necontestat: neîndurători cu urîtul, chiar cu cel în aparență inofensiv, apărători ai valorilor pure, observatori intransigenți ai delicatului proces de constituire a relațiilor de la om la om, de la individ la societate, reprezentanții valului cehoslovac ajuns la mal după 1962 — au dăruit cinematografului european modelul a ceea



Deși «Omul nu este pasăre» ...zborul e necesar

înscrisura lui în vreo tendință sau alta. Titlul filmului său «Așa am venit» poate fi însă, pe bună dreptate, o emblemă a generației mai tinere — dar nu adolescentine — reprezentată de Istvan Szabo, Istvan Gaal, Ferenc Kosa, Sandor Pal, Gabor Pal, Peter Bacso, Marta Meszaros, Sandor Sara, regizorii Ferenc Kardas, Andras Kovacs, Zoltan Pal, regizori (unii și operatori) ai fanaticei nevoi de certitudine, de răspunsuri lucide la întrebările lor neliniștite: pe ce căi ne cucurim locul demnității în istorie, cu ce îi iesim în întâmpinare, în ce moment experiența personală poate fi, sau poate înceta a mai fi, o

spirituale a anilor respectivi: **Douăzeci de ore, iubire, Dialog.**

Peste această geografie filmică, sumar schițată, planează umbra înaltă a lui Miklos Jancso, creatorul uneia dintre cele mai riguroase poetici cinematografice a ultimelor decenii, meditatorul solitar pe marginea istoriei, văzută în inexorabila înlăntuire a izbînzii cu eșecul. Prin creații ca **Sărmanii tiacăi, Roșii și albi, Liniștea și strigătul, Psalmul roșu, Electra**, filmul își revendică dreptul de a fi privit și înțeles cu sentimentul cu care privim și înțelegem marile catedrale, cu uria-

străbate filmul lui Vatroslav Mimica, **Prometeu din insula Vișevica**. Amestec de realitate și de vis sint următorul film al autorului de mai sus, **Luni sau marți**, precum și **Fata și Visul** al lui Purisa Djordjević, sau **Anii calzi** al lui Dragoslav Lazic.

Pagini de o emoționantă autenticitate cinematografică izbutește Dušan Makavejev în **Omul nu este o pasăre, Povestea de dragoste a unei funcționare de la poșta**. Dușman al simbolurilor care își desfercă cu greu tilcul, Makavejev ne convinge de frumusețea concretului, aflată la fiecare pas. Depinde de noi să o descoperim.

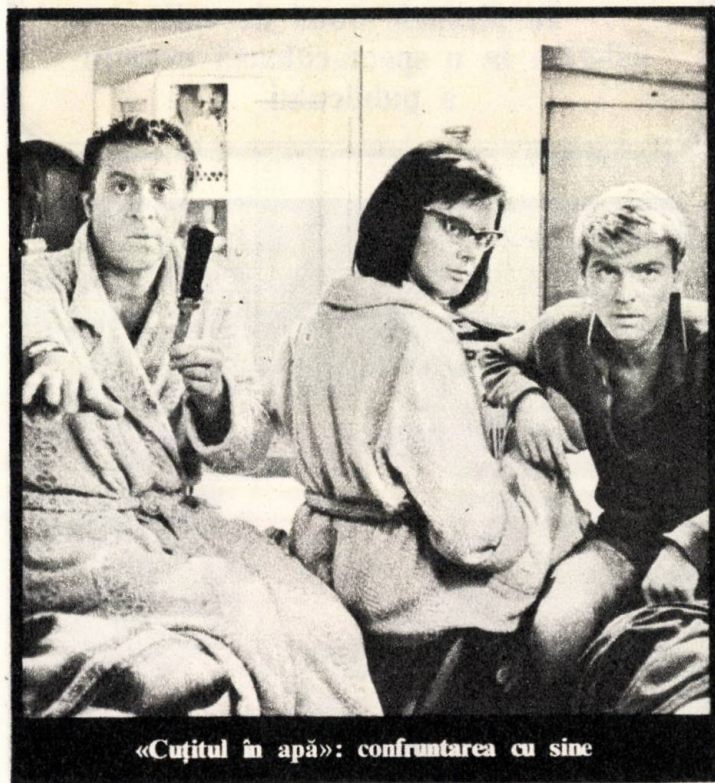
Colegi de generație și de preocupări sint și Zivojin Pavlovic (**Cînd voi fi mort și livid**) Zica Petrović (**Spargerea**), Zvonimir Bercović (**Rondo**). Romantic și lucid totodată, Alexandr Petrović, autorul **Tiganelor fericite** (aflat la un pas de cucerirea Oscarului), al filmelor **Trei, Plouă peste satul meu**, a dăruit cinematografului iugoslav cartea de vizită a unei arte ce se revendică a fi a vremii sale.

O școală matură

Parte integrantă a culturii naționale, filmul bulgar al deceniului din urmă aparține, prin căutările sale, prin succesele ce l-au eșalonat drumul, aceluia cinematograful care înțelege să fie contemporan nu prin inventarierea unor teme ale actualității, ci prin zestre de semnificații cu care este dăruită pelicula. Solidaritatea umană, neînfricarea, dragostea întotdeauna mai tare decît moartea, valorile perene ale vieții sint aclamate cu un realism uneori brutal, alteori cu gingașie poetică. În creații binecunoscute nouă: **Voci în insulă**, filmul care anunța un viguros trio cinematografic (regizorul Rangel Vilecanov, scenaristul Valeri Petrov, operatorul Dima Kolarov, autori în continuare ai **Primei lecții**, al filmului **Soare și umbră**). Mai tîrziu, Petrov, asociat cu un alt regizor, Borislav Saraliev, va explora cu pasiune teritoriile actualității, în **Cavalerul fără armură, Adio, prieteni**, iar în compania lui Vilo Radev se va întoarce la anii războiului (**Hotul de piersici**).

Revelații ale unei activități în continuă eferescentă, cîteva creații ale anilor '60 și '70 au adus cinematografului bulgar o binemeritată recunoaștere și prețuire internațională: **Eram tineri**, filmul Bincăi Jeliakova, **Ocolul** lui Grisa Ostrovski și **Todor Stoianov**, una dintre cele mai tulburătoare povești de dragoste ale cinematografului european din ultima vreme, **Camera albă, Cornul de capră** realizate de Metodi Andonov; o școală matură care asigură, cu partea ei de elan, de trudă și de inspirație, strălucirea statornică a artei filmului din țările socialiste.

Magda MIHĂILESCU



«Cușitul în apă»: confruntarea cu sine

zestre etică lăsată celor de după noi, care este prețul răspunderii? Sint aceste interogații ale unor conștiințe artistice tot altfel de puncte ce unesc creații de factură artistică diferite (de la liric la grotesc): **Virșta iluziilor și Tatăl** (I. Szabo), **Zece mii de sori** (F. Kosa), **În vîltoare** (I. Gaal), **Clovnii pe pereți** (Sandor Pal), **Fotografia** (Z. Pal), **Ziduri** (A. Kovacs), **Rupeti cercul** (P. Bacso), **Kati, Nu plîngeți, fetelor** (Marta Meszaros), toate adevărate examene de conștiință ale unei generații. Emulați, maeștri premergători acestei mișcări, Zoltan Fabri (distins la Cannes în 1956 pentru «**Călușii**»), Karoly Makk, Janos Hersko, Z. Varkony creează după 1964, cîteva din operele lor de seamă, purtînd pecetea intensității

sele lor absorbții de trudă dar și de puritate a gîndirii creatoare.

Flori contemporaneității

Un cinematograf cu un univers propriu bine conturat este și cel iugoslav; Petrović, Makavejev, Mimica, Djordjević au avut un cuvînt de spus prin pasiunea cu care au descoperit în viața de fiecare zi a omului, în reacțiile lui cotidiene, sediul principal al ideilor poetice sau filozofice, capabile să transmită fiorul contemporaneității. O profundă meditație despre eroismul nespectaculos dar care înseamnă, nu de puține ori, un lung șir de renunțări,

filmul
la 80 de ani

O artă nouă pentru un public nou



Dacă orice artă cere, neapărat, un auditoriu, chiar restrîns (ca în cazul altor opere repute ca «dificile»), chiar viitor (cum s-a întîmplat cu picturile lui Van Gogh sau romanele lui Kafka, intrate în conștiința publică după moartea creatorilor), dar un auditoriu, o cutie de rezonanță, fără de care practic nu există, cinematograful cere mai mult, cere un public. Filme pentru sertar, pentru viitorime sau chiar pentru numai o sută (sau o mie) de inițiați nu există. Chiar pe o piață încă destul de restrînsă cum e piața noastră, o «cădere catastrofală» echivalează totuși cu 70—100.000 de spectatori, adică cu echivalentul tirajelor succesive ale unui roman de foarte mare succes.

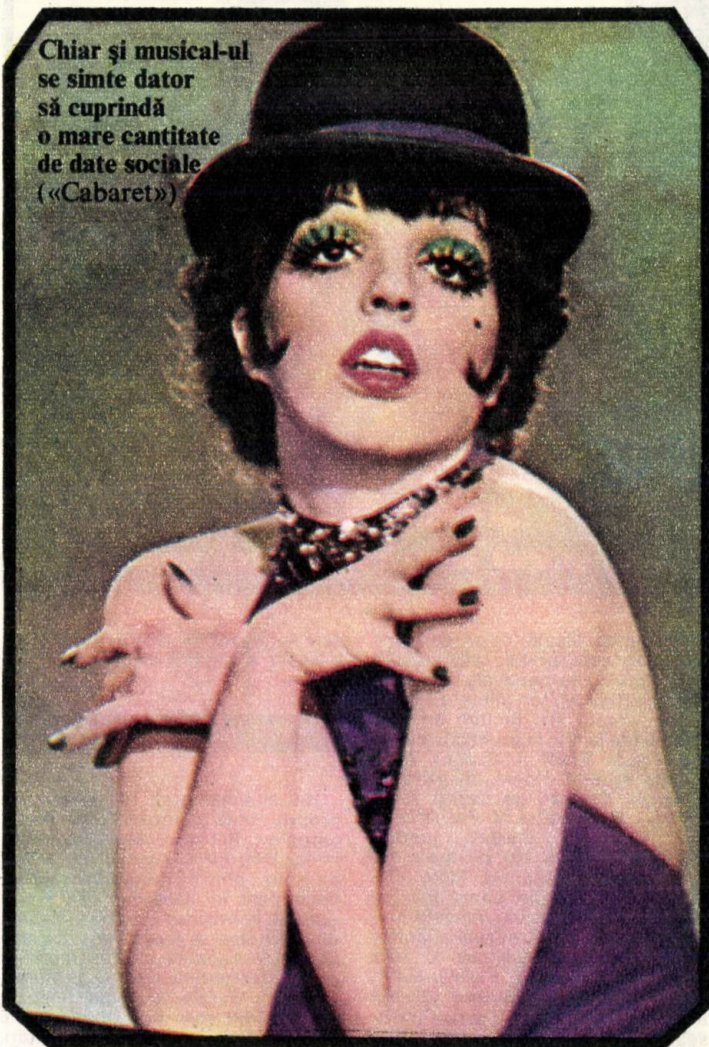
De aceea, a studia cinematograful ca fenomen social, înseamnă în primul rînd a cerceta raporturile dintre film și public, ca și modalitățile în care se încheagă, se structurează, acționează și reacționează publicul spectacolelor de cinema.

Experiența octogenară

Dacă examinăm istoria de 80 de ani a cinematografului, vom observa ușor că în primele cinci-șase decenii conținutul conceptului de public cinematografic n-a suferit schimbări prea mari. A avut loc doar o creștere cantitativă importantă: de la publicul popular al primelor spectacole, audiența s-a lărgit treptat cuprinzînd, mai ales în anii dintre cele două războaie, masiv, păturile mijlocii ale societății și, într-o mai mică măsură, o parte din intelectualitate. În rest, publicul a căutat în film, de-a lungul anilor, o destindere, un prilej de relaxare, distracție și liniștire, dincolo de frământările traiului cotidian (că și tragediile, dramele și, am adăuga noi, melodramele, constituie un excelent prilej de destindere sufletească a spus-o încă Aristotel cu două milenii și jumătate în urmă). Că multe opere din acea

În ultimele două decenii
asistăm la o spectaculoasă evoluție
a publicului

Chiar și musical-ul
se simte dator
să cuprindă
o mare cantitate
de date sociale
(«Cabaret»)

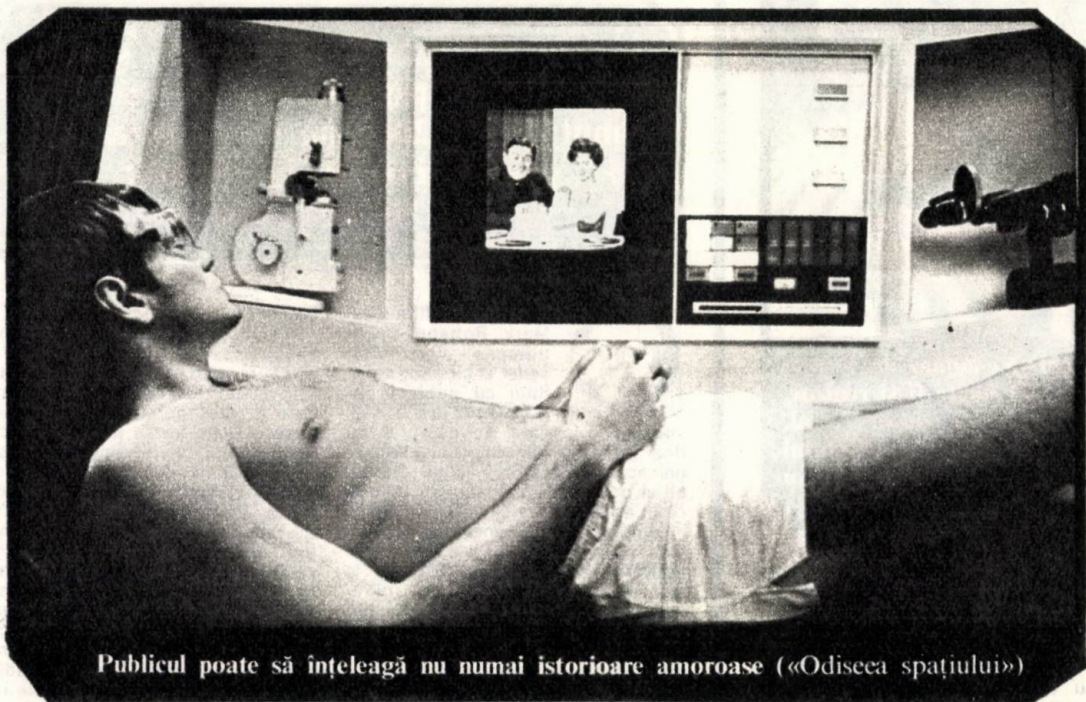


De la divertisment
la filme-meditație
(«Solaris»)



substanțiale au început să se producă în gusturile și preferințele publicului cinefil, mutații care s-au accentuat și s-au accelerat în ultima perioadă.

De pildă, una din piesele de rezistență ale cinematografilor primilor cinci decenii, și anume filmul de eyaziune, a dispărut complet de pe scenă, cel puțin în forma lui directă. Astăzi publicul pretinde cu tot dinadinsul opere angajate sau care să ofere iluzia angajării, opere legate, măcar aluziv, de problematica istoriei contemporane. Chiar în genul cel mai convențional, în «musical», nu se mai produc azi pelicule de felul aceluia în care s-a ilustrat geniul lui Berkeley (cineastul american nu filozoful englez). Astăzi «musicale», de succes sînt «West Side Story», reluarea tragediei lui Romeo și a Julietei pe



Publicul poate să înțeleagă nu numai istorioare amoroase («Odiseea spațiului»)

perioadă aveau o bogată încărcătură de idei, că exprimau o ascuțită sensibilitate, viziuni premonitorii tulburătoare, că alte opere (sau tot aceleași) descopereau noi și fascinante modalități de expresie, e perfect adevărat, dar tot perfect adevărat este că aceste subtilități interesau doar un număr restrîns de spectatori și nu pentru a le descoperi mergeau oamenii la cinema. Filozofia amară, echivocă și totuși profund generoasă a filmelor lui Stan și Bran este o desco-

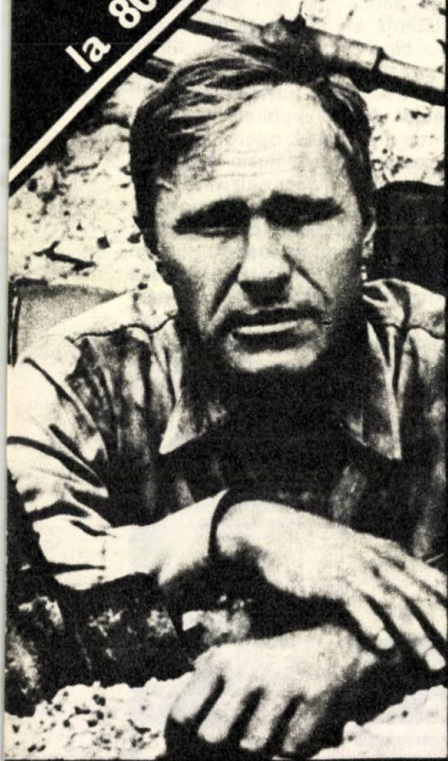
perire a anilor '50—'60; la vremea lor, peliculele celebrului cuplu nu erau privite decît ca o joacă amuzantă. Cu excepția primei cinematografii socialiste, a filmelor lui Eisenstein, Vertov, Dovjenko, Pudovkin și a tovarășilor lor, producțiile cinematografice din lumea întreagă erau receptate de public ca opere de «entertainment».

Se schimbă optica

De 20—25 de ani încoace, mutații

fundalul conflictelor naționale și sociale din mahalalele sărace ale orașelor americane de pe coasta de Est, sau «Cabaret», în care se evocă anii tulburi, tensionați, premergători venirii lui Hitler la putere. Pătrunderea politicii în film nu se rezumă numai la abundența și răsunetul filmelor politice propriu-zise, ci se resimte și în optica în care sînt realizate toate celelalte filme. Așa cum am avut cîndva

filmul
la 80 de ani



Actorul nu e numai «un fermecător». El poate fi și regizor, și scriitor, și autor total. (Marele dispărut, neuitatul Sukșin, aici în filmul «Ei s-au jertfit pentru patrie»)

prilejul să demonstrăm în niște însemnări privitoare la seriile TV, chiar filmele polițiste exprimă într-un mod din ce în ce mai direct anumite puncte de vedere explicite cu privire la ordinea socială și politică.

Faimoasa serie a filmelor care-l aveau drept erou pe James Bond exprima fără prea multe echivoci ideea superiorității eroului alb, anglo-saxon, care-și arogă fără nici o ezitare dreptul de a face ordine în orice parte a globului și care este investit, în subsidiar, și cu misiunea de a salva omenirea. Adversarii săi sînt, îndeobște, asiatici, iar femeile, numeroase și agreabile, create de providență pentru a asigura odihna luptătorului, nu depășesc niciodată starea de obiect. Filmele din seria James Bond exprimau ideologia

imperialismului triumfalist în perioada care se întinde de la «doctrina Eisenhower» pînă la zenitul intervenției în Vietnam. O asemenea ideologie servită de obicei sub forma miturilor societății de consum putea satisface pînă spre 1968 (chiar dacă filmele James Bond s-au făcut și după aceea) gusturile unui public occidental numeros și neavizat, nu atît apolitic cît doritor (din comoditate intelectuală) să creadă că marile probleme politice ce începeau să preocupe lumea (sfîrșitul monopolului atomic american,

eliberarea țărilor coloniale, apariția unor noi state, creșterea influenței ideilor revoluționare, etc) pot fi rezolvate «ca-n filme».

În marile dezbateri care frămîntă actualmente societatea americană, filmele polițiste intervin într-un mod pe care l-am putea numi nu numai angajat, dar angajat în perpetuarea inegalității. Iată «McQ» al lui John Sturges, cu John Wayne în rolul principal. În acest film «oamenii de bine» (în speță, polițiști) constată că toate relele de care suferă America (violență, droguri, insecuritate,

filmul în anul 2000

Și acum pe mîine!

«Panrama», sensurround» sau «psihodrama», filmul anului 2000 nu se va putea lipsi de lacrima de pe obrazul Liliane Gish



Ce-am mai afiat în 1975? Că la filmul lui Mark Robson, «Curtremurul» (un best-seller al cinematografului cu subiect catastrofic), unele săli, special amenajate, au asigurat nu doar proiecția filmului, ci și a senzației «ca în viață». Pe afișe era de altfel precizat: «Vă atragem atenția că în același timp cînd veți vedea și auzi o serie de fenomene de un realism comparabil cu acela al unui adevărat cutremur de pămînt, le veți și resimți. Direcțiunea (cinematografului — n.n.) își declină orice responsabilitate în ce privește reacțiile fizice sau emoționale ale spectatorilor». Noutatea a fost botezată «sensurround» și se bazează pe acțiunea unui sistem de infra-sunete, regulate la un prag tolerabil de organismul uman: în momentul cînd, pe ecran, Los Angeles-ul este ravajat de cutremur, pămîntul începînd să se zguduie, spectatorii sînt zguduiți la rîndul lor (la propriu, nu la figurat) în fotolii. În funcție de temperamentul fiecăruia impresia este plăcută sau dezagreabilă, producînd senzații de euforie, de greață și panică — în orice caz, senzații concrete, fizice. Căci sensurround este prima încercare de a face cinematograful să acționeze și asupra fizicului spectatorilor. Este — s-a

spus — începutul unui «cinema tactil».

Înainte de a mai glosa pe marginea acestui subiect, să observăm că sensurround reprezintă încă o etapă în procesul de descoperire și aplicare a unor noi tehnici cinematografice (este vorba nu de tehnicile de filmare, ci de tehnicile de redare, sub formă de spectacol, a peliculei).

Polyvision, Cinerama, Circorama, Polyrama, Aviorama, Domerama — iată tot atîtea variante, una mai diferită și mai îmbunătățită ca alta (de-a lungul anilor), variante de proiecție pe mai multe ecrane simultane sau pe ecrane uriașe precursorii unor asemenea încercări fiind un Chase, un Lumière, și mai ales, un Grimaïn-Samson, adică oameni care au venit cu aceste idei încă de la sfîrșitul secolului trecut (ce vechi sînt noutățile!)

O ambiție și mai mare decît de a proiecta pe mai multe ecrane, a fost aceea de a realiza un «cinema total», adică de a înconjura spectatorul cu imagini, de a-l așeza din punct de vedere spațial în centrul unei desfășurări de imagini, ca și cum s-ar afla, precum în viață, în mijlocul oamenilor și întîmplărilor. Rezultat: panrama. Sala de spectacol are forma unei stere, unghiul de vedere este de 180° (unghiul total de vedere pentru un om, imaginea se află peste tot (sus, sîngre

etc) se datoresc «radicalilor» (adică protestatarilor de stînga) și altor nemulțumiți (printre care și participantele la mișcările de eliberare a femeilor). Filmele au un mesaj. Dar mesajul clasei suprapuse.

Culturalizare cinematografică

Un public mai angajat, deci. Dar și un public mai avizat, mai cult. Fără a ne referi la alte aspecte de

primă importanță, să subliniem creșterea absolut impresionantă a culturii cinematografice a publicului. Grație televiziunii (care programează mii de filme vechi), grație cinematocilor și cinematografele de artă, grație prezenței tot mai frecvente în rețeaua comercială a reluărilor, inclusiv a filmelor din urmă cu cîteva decenii. Încă la sfîrșitul anilor '50 și începutul anilor '60 ecranul a cunoscut o primă generație strălucită de «regizori de cinematecă», în persoana corifeilor «noului val» și în primul rînd a lui

Godard, oameni care au învățat meseria filmului nu la institute, ci la cinemateci. În filmele lui J.L. Godard și ale lui Fr. Truffaut abundă citatele din filmele preferate, aluziile și referirile la operele măștrilor perioadelor precedente. Astăzi ultima serie de autori americani este și ea o generație de regizori de cinematecă. Filmele lui Mel Brooks, de pildă, nu pot fi savurate pe deplin decît de cei care cunosc filmele anilor '30 și '40. Referiri la

dreapta, în față, în spate), senzația este, se spune, absolut tulburătoare, fascinantă.

Alte eforturi (avîndu-și de asemenea precursori încă din secolul trecut — Wheastone, Henri d'Almeyda, Bertier și Estenave) au vizat asigurarea senzației de relief în timpul proiecției unui film. Fie printr-o serie de căutări și descoperiri în materie de lentile utilizabile de către spectatori, fie prin «prepararea» ecranului (heratorama, de pildă, în care ecranul e prevăzută cu un număr de grile sau de lamele verticale). În orice caz, televiziunea în relief există: trei imagini ale unui aceluiași obiect, luate din puncte diferite, sînt reunite și proiectate într-o singură imagine în relief cu ajutorul unei raze laser.

Cum va fi viitorul?

Care este, din aceste puncte de vedere, «cinematograful viitorului»? Toate «bunele intenții» ale celor care se preocupă de asemenea experiențe merg, se pare, spre ceea ce numeam la începutul acestor în-

semnări — în legătură cu **sensurround** — cinematograful tactil. Adică, nu atît o proiecție care să dea spectatorului iluzia că se desfășoară «ca în viață», cît una care să-l facă «să simtă totul ca în viață». Cutremurul să fie cutremur și în sală, focul de pe ecran să încălzească zdravăn, pînă la insuportabil pe omul din stal, iar cînd misiunea anchetatorului din film este de a căuta martori în cutare chestiune, spectatorul să se trezească în întinerul sălii cu cineva care îi cere, în șoaptă, la ureche, anume informații în legătură cu afacerea respectivă...

Sigur, putem ajunge la glumă, cum se vede, și asta indică dintr-o dată că, totuși, ne aflăm în fața unor simple și cumva utopice experiențe, iar nu în fața unui fenomen cu implicații sociologice mai largi, cum s-a sugerat. Pentru că, în primul rînd, experiența costă enorm, producînd cel mai adesea, pe plan financiar, deficite, și ca atare încetînd la un moment dat. Se exclud deci interpretările potrivit cărora ar fi vorba de imposturi, urmîrind exclusiv profituri materiale. Apoi, aria de răs-

pîndire a unor asemenea încercări este destul de redusă (fără a mai vorbi de faptul că nimănui nu i-a trecut prin minte să le aplice în alt domeniu decît cel al filmelor comerciale, unde, fie vorba între noi, se și potrivește); complicata aparatură tehnică nu îngăduie ca în oricare din cinematografele lumii scaunul să se zguduie o dată cu spectatorul care privesc un cutremur pe ecran. Rămîne însă, de fiecare dată după cîte o idee de acest gen (mai teribilistă sau mai rezonabilă, după caz), cel puțin o cucerire pe plan tehnic, aplicabilă ulterior cu folos pe un plan normal. Nu e cel mai important lucru cum vedem, ci ce vedem, firește, întotdeauna însă vor fi bine-venite și ideile în materie de cum.

«Cinematograful viitorului»? Bănuiesc că, în ciuda tuturor acestor minuni numite **sensurround** sau **panrama**, în ciuda chiar a **psychoramei** care ne pîndește (vom sta acasă în pat, ne vom culca, ne vom aplica electrozi în spatele urechilor și pe pleoape, vom adormi și creierul nostru va deveni un ecran, pe care, prin intermediul electrozilor, va fi proiectat în timpul somnului un film dinainte alesi), în ciuda acestora, bănuiesc că, totuși, și în anul 2000 (ca să nu mai vorbesc de anul 3000), bucurîndu-se în chip rezonabil de remarcabilele cuceriri ale tehnicii, cinematograful va rămîne tot cu «leșirea prin Sărindari» și cu «S-au terminat biletele studentești!» Asta pentru că sînt și vor fi mereu, peste tot. Sărindari și studenți. Și mai ales pentru că filmul e întîi artă și apoi tehnică (loc comun). Pentru că întotdeauna vor exista niște filme de Fellini sau Wajda, Antonioni sau Losey, Visconti sau Welles, Malle sau De Sica, Eisenstein sau Pudovkin, Buñuel sau Renoir, cu Buster Keaton sau cu Stan și Bran.

Chip de a spune că întotdeauna va exista acea lacrimă de emoție (sau de ris) care să cadă implacabil, făcîndu-l să sfîrșie, asupra titlului aprins așezat sub scaunul spectatorului în scopul de a-l face să sară în sus în timpul filmului, nu numai la figurat, ci și la propriu...

Aurel BĂDESCU



1975: «Atenție! Acest film beneficiază de senzaționala, stupefianta tehnică multidimensională «Sensurround», dar vă atragem atenția că veți resimți, veți vedea și auzi fenomene de un realism comparabil cu cel al unui autentic cutremur de pămînt. Direcția își declină orice răspundere privind reacțiile fizice ori psihice ale spectatorilor».

filmul
la 80 de ani



Un moment de autoanaliză
a filmului ca film.
A filmului ca lume
(«Noaptea americană»)

moștenirea cinematografică găsim și la Bergman, la Fellini, la Ken Russel și la mulți alți regizori. (Desigur, ni s-ar putea obiecta că nu trebuie să generalizăm: pasiunea pentru filmele de arhivă nu-i caracterizează chiar pe toți cineștii. Se văd prea puțini regizori de-ai noștri la Cinematecă.) Această integrare în fluxul culturii cinematografice caracterizează într-o măsură tot mai mare și publicul nostru, cu tot ce acesta înseamnă ca plus de exigență, ca spor de demnitate a spectatorului, ca renunțare la conceptul de divertisment pasager.

Nu filme «cu», ci filme «de»

O expresie a acestui spor de cultură este și trecerea atenției publicului de la actori la regizori. Orson Welles spunea cîndva că un



O cotitură în istoria
cinematografului:
cînd Fellini l-a chemat
pe Mastroianni
și i-a spus
«protagonist e regizorul!»
(«8 1/2»)

moment de cotitură în istoria cinematografului este acela în care un autor de filme a convocat pe cea mai en-vogue vedetă a țării sale ca să-i încredințeze rolul principal în filmul pe care-l pregătea. Vedeta trebuia să interpreteze nu pe un amoretz patetic, nu pe un erou, pe un războinic sau pe un sportiv, ci pe un regizor. Welles se referă, bineînțeles, la filmul lui Fellini «8,1/2» și la Marcello Mastroianni interpretând rolul regizorului Guido. Astăzi aproape nimeni nu mai vorbește (ca altădată) de filme «cu», ci de filme «de». Una dintre cele mai interesante școli cinematografice contemporane, școala vest-germană, este cunoscută în lumea întreagă nu prin numele actorilor (cei mai renumiți actori vest-germani joacă mai ales în străinătate), ci prin cel al regizorilor: Fassbinder, Straub, Schlöndorff, Kluge, Herzog, Fleischmann etc. Peste tot spectatorii se duc să vadă filme de Antonioni, Ken Russel, Orson Welles, Fellini, indiferent dacă în filmele lor joacă actori cunoscuți (toți regizorii citați mai sus au făcut în ultimii ani filme în care nu apare nici un nume notoriu).

Factorii amintiți mai sus au determinat și o altă schimbare în opinia publicului: înrădăcinarea convingerii că cinematografia este o artă mare, că ea este poate mai capabilă decât celelalte arte să exprime problemele majore ale omului, situațiile cele mai controversate, întrebările cele mai tulburătoare, că ea, cinematografia, este autentică moștenitoare a momen-

telor de vîrf ale celorlalte arte. Vîrfund parcă să ilustreze teza lui Malraux după care romanul (și, am adăuga noi, filmul) polițist este forma modernă a tragediei antice, Roman Polanski realizează filmul «Chinatown», în care, pe canavaua unei intrigi polițiste, renasc într-o simbioză zguduitoare mitul Atrazilor și mitul lui Oedip; în final, precum Orfeu, eroul coboară în infern (de data aceasta cartierul sordid și rău famat al marelui oraș) pentru a asista la moartea Eurydicei, incapabilă de a se desprinde din vraja divinităților infernale. De asemenea, nici o altă artă n-a împins mai departe și mai adînc meditația asupra destinului omenirii, confruntată cu excrescențele monstruoase ale propriei sale creații (să cităm numai din producția de filme științifico-fantastice și politico-fantastice a ultimilor ani **Odiseea spațiului 2001, Solaris, Soarele verde, Lumea Vestului, Zardoz**).

În spiritul anilor '70

Spectatorul caută în film altceva decît acum cîteva decenii. Numai

așa se poate explica și moda recentă a mega-filmelor. Astăzi un film obișnuit (și nu ne referim aici la cele cu un conținut spectaculos) durează aproape trei ore sau mai mult. Opera cinematografică nu mai este dominată de legile clasice ale compoziției, de necesitatea de a prezenta inteligibil și concentrat o poveste, o «story». Majoritatea creațiilor contemporane de valoare urmăresc altceva, realizarea unei **atmosfere** prin depănarea după anumite ritmuri a fluxului de imagini, imagini deseori neordonate după tradiționalele criterii logice sau cronologice.

Publicul anilor noștri este un public pretențios, competent, curajos, în stare să colaboreze cu artistul autor al filmului la înțelegerea actului de creație. Unui asemenea public, capabil de asemenea să citească într-un mod nou vechile opere cinematografice, trebuie să i se ofere filme care să fie de actualitate, nu numai prin faptul că acțiunea lor se desfășoară în anii '70, ci mai ales prin aceea că sînt gîndite în spiritul anilor '70.

H. DONA



Filmul polițist începe să capete dimensiuni tragice și filozofice («Chinatown»)



Șarm și «anti»-șarm,
meci la egalitate
(Draga Olteanu-Matei
și Gheorghe Dinică)

Actrița de aur

A existat un moment cînd **Draga Olteanu-Matei** era nelipsită din planul doi al filmului românesc, trup și suflet cu lumea lui simplă, colorată, firească, dînd scheletului de conflict — oricît de artificial — nota lui de adevăr, de spontaneitate, de har al vieții. În ultimul an însă, țîșnirea actriței în chiar prim-planul cinematografic a fost spectaculoasă. Cu rezultate ce nu mai țin doar de însușiri (de altminteri esen-

țiale pentru film): naturalețe, spontaneitate, contopire cu personajele. După 20 de ani de meserie pasionată, Draga e capabilă să se distanțeze cu tact analitic de personajul reprobabil, fără să încarce conturul dramaturgic și așa apăsător. Măsură de aur în rolurile din «Filip...», din «Ilustrate cu flori de cîmp». Dezaprobarea ei față de deformațiile etice interpretate e limpede dar nu ostentativă. Cîta ironie pune actrița în pictarea

acelei demagogice mentore a tînrului ce vrea să se angajeze nu atît la o instituție cît la un mod de existență («Filip cel bun»). Cu cît firesc se trezește dimineața după crimă, uitînd totul, un firesc aproape patetic ce cutremură sala de uimire, de jenă, de oroare în fața unei asemenea aberații a naturii, ca personajul din «Ilustrate...» (aberație însă perfect credibilă, dialectică în scara degradării umane). În sfîrșit, două roluri de anvergură artistică care, alături de savuroasa partitură din «Toamna bobocilor», ne dau într-un an măsura unei forțe interpretative îndelung antrenate.

Harul de a avea har

Unii actori se străduiesc o viață să aibă «șarm». Să-l aibă pe «vino-ncoace». Să cucerească publicul și prin forța înfățișării lor. **Gheorghe Dinică** lasă impresia că se străduiește din toate puterile să-l aibă pe «du-te-ncolo». «Șarm? — pare să spună fața tăioasă făcută din muchii, din lame de brici, din expresii spintecătoare. Șarm? Nu cunosc! Vino-ncoa? De ce să-l am pe vino-ncoa? — se întunecă ochii bine adăpostiți în orbite. Să vă cuceresc? Da' de ce să vă cuceresc? — pare să spună zîmbetul subțire și el ca o lamă tăioasă — ce nevoie am eu să vă cuceresc? Ce-s eu? Domnișoară? Nu stimabililor, nu, eu sînt actor. Eu pot fi X sau Y. Un ticălos sau un drept, sau un fals ticălos sau un fals drept. Pot fi ridicol sau tragic. Comic sau dramatic. Pot fi lichea sau puritatea întruchipată, pot fi cum o cere filmul, cum o cere rolul, pot fi oricum, pentru că sînt actor, dar fermecător nu pot — și nu-mi trebuie să fiu...»

Și exact cu chipul acesta, făcut din muchii și muchii de expresii, exact cu zîmbetul rău din colțul gurii, cu aerul distant înscris în arcul sprîncenelor, cu bruschețea expresiilor, exact cu tot arsenalul de «antipatic», **Gheorghe Dinică** reușește să fie unul dintre «fascinanții» ecranului nostru. Cu chip de erou fără voie ca în «Explozia»; cu chip de parvenit ca în «Felix și Otilia»; cu chip de hahaleră îndrăgostită ca în «Illustrate cu flori de cîmp»; cu chip de comunist, de luptător cu sînge rece și suflet cald, ascuns de toate privirile, ca în «Zidul». De fiecare dată cu calm și precizie, deși fără voie, fascinant. Fascinant prin harul de a fi, fără efort și fără trădare de sine, pînă în ultima fibră, Actor.



Arta de a trăi
toate vîrstele
(Margareta Pogonat)

Actrița cu A mare

Are 40 de ani pe care-i poartă cu mîndrie, cu orgoliu aproape, și o galerie de personaje de film în spatele ei, demnă de toată invidia. Eroeine dramatice și femei neînduplecate. Cochete și femei simple. Femei slabe, supuse, și femei fără teamă de nimeni și nimic. Sclave și stăpîne. Năpăstuite și tirane. Nimic, niciuna din fețele femeii nu i-a trecut **Margaretei Pogonat** pe alături fără să fi căpătat în film, sau pe scenă, chipul ei. Poate să arate într-o clipă de 20, 30 sau 50 de ani fără ca pensula machiorului s-o atingă. La ea schimbarea nu se face dinspre

chip spre suflet, ci invers. Ea e actrița cu A mare pentru că știe într-o clipă să se lepede de toate acele femei pe care le poartă în spate de-o viață și să-și improspăteze chipul pentru personajul ce va să vie. Ea este actrița cu A mare și pentru că vîrsta pe care o poartă cu atîta orgoliu pe chip nu este și aceea a sufletului. Ea este actrița cu A mare și pentru că a știut, trecînd printre atîția ani și vîrste, să-și păstreze cei 20 de ani fără să piardă nici-unul din cei care au venit după și au îmbogățit-o, și i-au dat înțelegera și înțelepciunea și orgoliul maturității.



Autoritatea lui Ștefan cel Mare, grația Marici de Mangop
(Gheorghe Cozorici și Violeta Andrei)

Dincolo de frumusețe

Frumusețea grațioasă, fragilă, desăvârșită, ar fi putut să-i deschidă calea spre familia actrițelor cu funcție decorativă. Dulceața, dulceața privirii, a zîmbetului, a felului de a fi, ar fi putut s-o limiteze la roluri de «sois belle et tais-toi!». Inocența, o inocență și ea dulce, irezistibilă, ar fi putut s-o cantoneze în galeria «naivelor fermecătoare». Dacă toate acestea nu s-au întîmplat, dacă **Violeta Andrei** este o actriță capabilă să joace orice rol, să creeze personaje subtile, complicate, dificile, asta se datorește, fără nici o îndoială, impresionantelor sale capacități de a-și depăși calitățile exterioare, de a trece, cu eleganță și simplitate, peste și dincolo de frumusețe. E ușor — s-ar putea spune — să te știi frumos și «să treci peste». Nu este. Nu este, pentru că la o actriță nu frumusețea e periculoasă, ci conștiința frumuseții ei. N-aș spune că actrița este inconștientă de frumusețea ei. Aș spune că are darul neprețuit de a fi frumoasă cu naturalețe și simplitate. Așa cum era, se pare, cea celebră Maria de Mangop, celebră în lumea secolului XV, sora soției șahului Persiei și soția domnitorului Ștefan cel Mare; Maria de Mangop, căreia Violeta Andrei îi împrumută chipul și farmecul în filmul lui Mircea Drăgan, «Ștefan cel Mare».

Preștanța unui actor

Am greaua misiune de a întruchipa o figură legendară pe care toată lumea —, pînă și copiii! — o cunoaște. Trebuie să aduc pe ecran un voevod gospodar și diplomat care a dorit liniște și pace în țara sa, dar care a fost silit să poarte multe războaie și să cîștige multe». Este o declarație pe care **Gheorghe Cozorici**, actor mai cu seamă de teatru, o făcea înainte de a începe filmul «Ștefan cel Mare». Înainte de a fi Ștefan cel Mare. Acum greaua misiune de care se temea este dusă la bun sfîrșit. Prestigiul unui mare actor de teatru slujește prestigiul unui mare domnitor. Experiența de pe scenă — el a jucat și în teatru acel rol — i-a făcut-o poate mai ușoară pe aceea din fața aparatului de filmat. Un lucru este sigur: un Ștefan cel Mare fără privirea, cînd îngrijorată, cînd batjocoritoare, cînd caldă, cînd înghețată a lui Gheorghe Cozorici; un Ștefan cel Mare fără această frunte peste care trec toate grijile epocii sale; un Ștefan cel Mare fără această ținută care face dintr-un om mic de stat un titan ar fi greu de închipuit în afara unui actor numit Gheorghe Cozorici.

Formula dezinvolturii

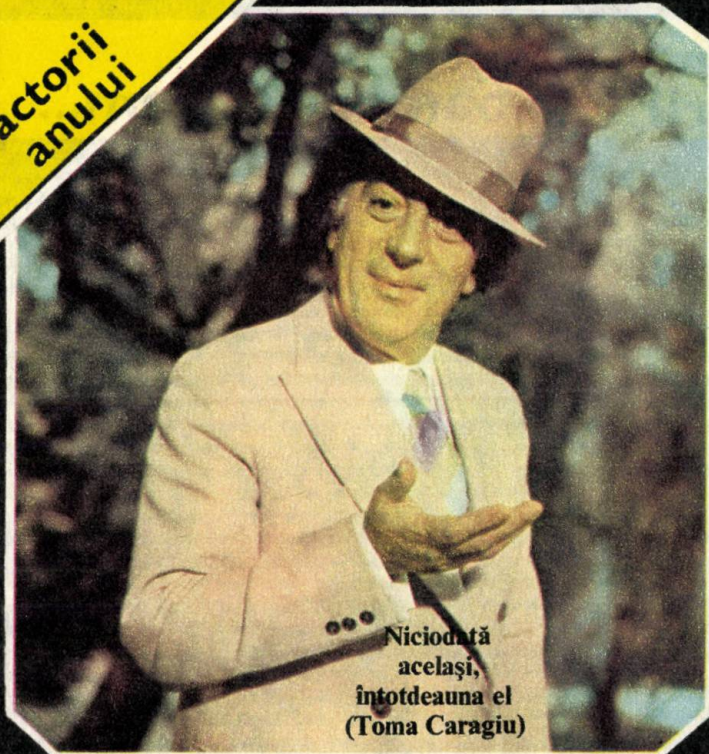
Există nenumărate feluri de a fi dezinvolt. Sprinten dezinvolt. Discret dezinvolt. Secret dezinvolt. Evident dezinvolt. Insolent dezinvolt. Naiv dezinvolt. Brutal dezinvolt. Rafinat dezinvolt. Și încă. Tot ce ocupă antipodul sensului acestei noțiuni se adună firesc, senin, fără nici umbra unui efort — dezinvolt care va să zică — în persoana unui actor numit **Radu Beligan**. Imposibil să-i prinzi o crispare. Imposibil să-l surprinzi apăsînd frîna sau accelerația complicatei sale mașini de produs această senzație minunată de «cineva care se simte în largul lui pe toate meridianele sentimentelor, reacțiilor, stărilor omenești». Radu Beligan se simte în largul lui și cînd nu se simte în largul lui. Dezinvoltura nu este a doua, ci prima sa natură. Personaje de comedie, de falsă comedie, personaje adevărate sau invenții de personaje, personaje de ieri, de azi, de mîine, nătinge sau foc de inteligente, grave sau pline de haz, tandre sau seci, ciudate sau banale, toate se găsesc în el, se înrudesesc și ies finalmente în lume, tot așa: născute parcă dintr-o atingere, dintr-o răsuflare ușoară, dintr-o piruetă de gînd, din eter. În fapt, acest «eter», din care-și modelează Radu Beligan incredibil de bogata galerie a personajelor, are o formulă destul de complicată: știință de a compune și de a se compune, pasiune, patimă aș spune, de alchimist, migală de ceasornicar, muncă de salahor — toate așezate, solid așezate într-o personalitate anume și sprijinită de un talent și el anume: acela de a mișca munții din loc cu zîmbetul pe buze. Se prea poate ca aceasta să fie formula dezinvolturii. Ea este oricum formula actorului Radu Beligan. Ultima oară l-am văzut desfășurînd-o în «Tată de duminică».

Căci oameni sîntem...

Poate că nu există ambiție mai mare pentru un actor, decît aceea de a juca «tot», de a cuprinde «tot», de la gluma grasă la trăirea subtilă, de la marelție la decrepitudine, pe scurt, tot ce există pe lume ca tip uman, ca existență umană. Poate că, în secret, în sine, pentru sine, fiecare actor hrănește această ambiție, o crește, o roagă să se împlinească și uneori o și împlinește. **Amza Pellea** nu hrănește nimic, nu roagă nimic, ci cu violență și încăpăținare își silește această ambiție să se împlinească de fiecare dată, cu fiecare rol. Fără prejudecată și fără teamă de prejudecățile altora, el a fost Mihai Viteazul și Nea Mărin, Ipu cel nebun și Petrescu din «Puterea și Adevărul», haiduc împistolat și om al zilelor noastre, un «tovarăș inginer» oarecare cu probleme de producție mai mari decît cele de familie și viceversa în «Tată de duminică». Personajele asemănătoare nu-l atrag. Repetarea îl plictisește. Nici măcar pe Nea Mărin nu-l suportă mult timp la fel, așa că-i mai scoate o virgulă și-i mai pune un punct, din cînd în cînd, pe ici pe colo. Nevoia de «altceva», de «altfel», de schimbare, este motorul ce-l pune în mișcare ambiția aceea de a juca tot, de a cuprinde tot. De împlinit și-o împlinește nu doar cu talentul — talentul nu ajunge, și el știe asta — ci și cu încăpăținarea. O încăpăținare uriașă ce nu-l acceptă pe «nu se poate» sau «nu pot». O încăpăținare dublată de tenacitate, căci dacă nu acceptă că «nu se poate», trebuie să demonstreze că «se poate». O tenacitate sprijinită pe simțul proporțiilor și pe o infinită sensibilitate. Iar ea, sensibilitatea, face ca nebunul sau lucidul, marelție sau decăzutul, oșteanul sau inginerul, haiducul sau meșterul, să transmită aceeași caldă vibrație de omenească. «...Căci oameni sîntem...» este subtextul fiecăruia dintre felurile personaje ale aceluiași Amza Pellea.



Cele două fete ale «prizei la public» (Radu Beligan și Amza Pellea)



Niciodată
același,
întotdeauna el
(Toma Caragiu)

Fizionomia

Nu-l vezi de două ori la fel. În film — și în viață, căci la el filmul și viața sînt una — fiecare întîlnire cu **Mircea Albulescu** este o surpriză. O dată apare ras, tuns și frezat, degajat și volubil; nu trece mult și-l vezi năpădit de o barbă impresionantă, din care cuvintele ies greu, ostentive, bătrîne; mai trece o vreme, barba dispare și-l lasă cu frumusețe de mustață agresivă, stufoasă, de sub care vorbele țîșnesc ca din pușcă, seci, reci, poruncitoare; trece și mustața și deodată îl vezi ras ca-n palmă, «precum în cap așa și pe figură», într-o totală despuiere de podoabe, ca să zic așa. Nu mai rămîn decît sprîncenele și, de sub ele, ochii gravi, grei, înțelepți, vorbesc, vorbesc fără încetare, vorbesc ei, căci în această ipostază lucie Albulescu tace... Capriciu? Nu. Joc de-a măștile? Nici vorbă. Miză pe aspectul exterior? Nici atît. Schimbările la față nu sînt exterioare, ci se petrec dinlăuntru lui înspre înăuntru unor personaje anume, oameni pe care fizionomia îi exprimă și explică totodată. Albulescu își cunoaște bine chipul și posibilitățile lui (așa cum își cunoaște talentul),

Cu sufletul în palmă

Portretul lui se desenează simplu: dintr-o nimica toată de zîmbet subțire virat brusc dinspre amar spre maliție; dintr-un fleac de privire somnolentă, absență sau falsă absență, prezentă sau falsă prezentă; dintr-o bagatelă de inerție mimată sau de interes, și el mimat, dintr-o, de fapt, savantă și neobosită «luptă a contrariilor» purtată la vedere, vizibilă cu ochiul liber, căci **Toma Caragiu** nu are secrete față de noi... Desen ideal pentru portretul unui actor de comedie. Păcăleală minunată pentru cine nu știe să vadă dincolo de liniile lui. Căci în adîncul straturilor de aparențe, se află un actor pentru toate rolurile, pentru toate stările, pentru toți oamenii, un actor capabil să treacă din film în film, din personaj în personaj cu ușurință și firescul cu care trece strada. Sub masca ce schimbă imobilitatea voioasă cu imobilitatea batjocoritoare, interesul mimat cu falsă absență, duduie un temperament artistic de o rară mobilitate, de o și mai rară forță de a se comunica exact prin contrariul ei: prin nemisăcare. Consecvent — născut con-

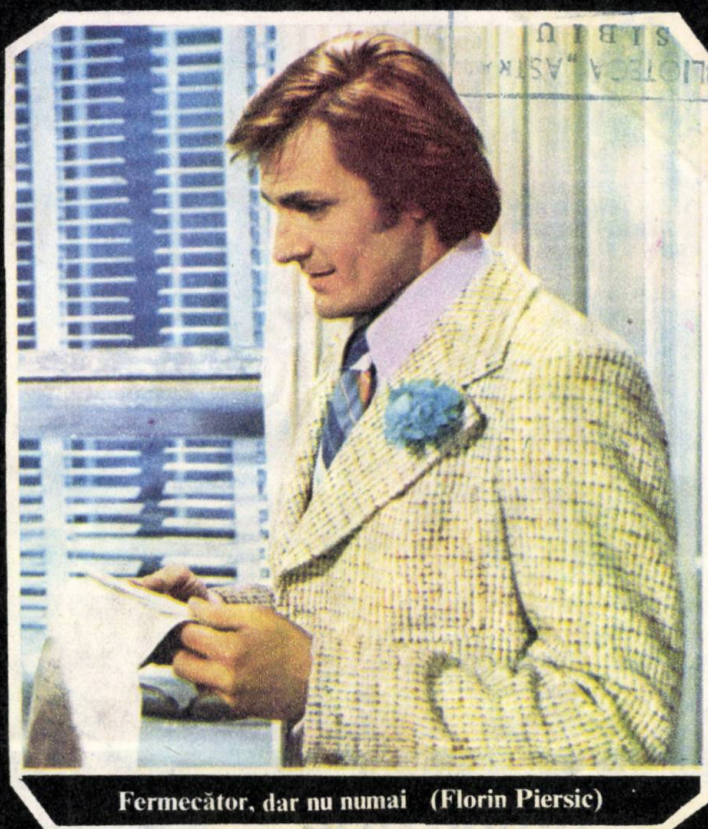
secvent și cu consecvență cultivată ca atare — credincios sie însuși, Toma Caragiu își păstrează pînă la capăt jocul aparențelor, chiar dacă, din cînd în cînd, o privire drept în față, o privire scurtă, un fulger de complicitate, ne îndeamnă să privim dincolo de el. Un singur rol l-a «demascab» pînă la capăt: Caratase din «Actorul și sălbatici». Aici n-avea loc masca. Aici Caragiu trebuia să fie Caratase, și Caratase trebuia să fie Caragiu în același timp. Aici nu se putea traversa strada către alt personaj, ci trebuiau cutureierate ulițele multe de stări și trăiri, ale aceluiași personaj. Un personaj tandru și ridicol, sublim și derizoriu, comic și tragic, rînd pe rînd. Un personaj ce se cerea jucat cu sufletul în palmă. Toma Caragiu s-a descoperit și cu amîndouă mîinile întinse spre noi, cu adîncă dragoste și cu mare respect, s-a apucat să fie doi deodată: el și Tănase. Ca gest de supremă supunere și-a spus: Caratase. Și așa chemîndu-se, ne-a dăruit cel mai adevărat și complet chip al său.



ca armă

dar cunoaște cel puțin la fel de bine oamenii și psihologia lor și fixarea ei într-o fizionomie anume. El știe ce poate «da» de fiecare dată, sub fiecare înfățișare. Un nepăsător sau un închis în sine, un luptător sau un fanatic, un dezaxat sau un umil cu valențe de erou, găsesc în el aceeași matrită caldă, gata să-l cuprindă până la ultima cută, până la ultima nuanță de caracter adusă pe figură în nuanțe de expresie, fixată cu un «detaliu» de barbă, de chelie, de mustață, fiecare purtată într-un fel anume, «jucată» într-un fel anume, creată cu un scop anume: acela de a «personaliza», de a dezvălui specificul și adevărul specific, intim, al fiecăruia. Așa se face că în «Putea și Adevărul» sau «7 zile», în «Trei scrisori secrete» sau «Mihai Viteazul», în «Bariera» sau «Actorul și sălbaticii», pe rol principal sau «trecînd» prin filme, personaje lui rămîn cu aceeași intensitate, cu aceeași puternică apăsare de pecete imprimate memoriei.

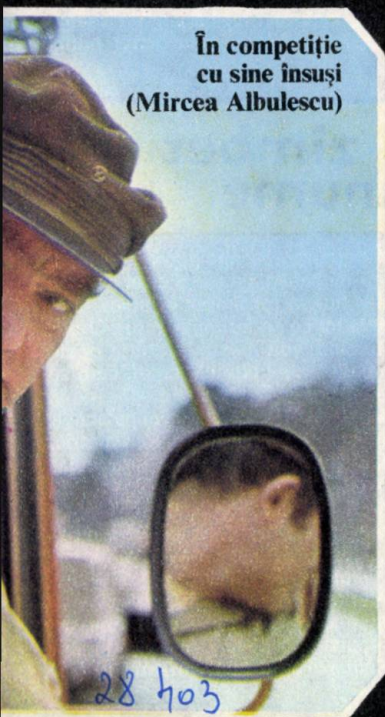
«Jocul» fizionomiilor este «arma lui secretă», armă folosită de o viață în bătălia cu sine. Pentru auto-depășire.



Fermecător, dar nu numai (Florin Piersic)

Actorul publicului său

În competiție
cu sine însuși
(Mircea Albulescu)



E l este acela care acoperă, cu cea mai mare garanție de succes, rolurile de băieți frumoși și viteji, orgolioși și descurcăreți, uneori îndrăgostiți, întotdeauna foarte, foarte iubiți. Iubiți de Ea, cea din film, iubiți de ele, cele din sală. El este actorul cel mai popular. Oamenii în toată firea îl opresc pe stradă să-l întrebe ce mai face, să-l întrebe ce mai joacă. Și el se oprește, găsește timp pentru fiecare, pentru că fiecare e un spectator, unul din miile de spectatori cărora el le aparține cu farmec cu tot. Dar acest fermecător ce știe, pe ecran, să împartă pumni în dreapta și-n stînga ca un profesionist veritabil, e departe de a fi numai un fermecător. Pe scenă, de pildă, **Florin Piersic** este Lennie din «Oameni și șoareci», el este

Chance Wine din «Dulcea pasăre a tinereții», el este Camille Desmoulins din «Danton», el este Leonaș din «Coana Chirița». Dar visul lui cel mare este să-și întâlnească și în film rolul, sau rolurile corespunzătoare ca importanță celor de pe scenă. Deși (tot el spune) nu se gîndește încă să renunțe la fermecătorii din film. Atît cît se mai poate — și se mai poate, pentru că nu are decît 38 de ani — el va veni în întîmpinarea spectatorilor așa: cu zîmbetul de Jean Marais, cu privirea deschisă, cu alura sportivă și pumnul strîns gata să lovească în netrebnici. Între timp joacă. Orice. Oricînd. Oriunde. Pe scenă și în film cu aceeași patimă și pătimașă dragoste pentru publicul său. Ultima «declarație de amor» ne-o face în «Elixirul tinereții».

De două ori
despre inimitabil
(Marin Moraru
Ileana Iurciuc
și Dumitru Furdui)

Compoziție cu variațiuni

Fie că-și poartă (ca în «Actorul și sălbaticii») cușma pe vârful capului, căci «traje, monseur în casa asta»; fie că-și etalează (ca în «Un zîmbet pentru mai târziu») mîndrețe de chelie, ca pe un însemn de superioritate neîndoielnică, în momentul în care, cu vorbe puține, își trimite subalternul imbecil acolo unde trebuie; fie că se oțărăște — după caz, autoritar sau pus pe împăciuire — în chip de președinte C.A.P. ce se află în «Toamna bobocilor», **Marin Moraru** este el, plus încă ceva. El, plus «cel cu cușma». El, plus «cel cu... chelia». El, plus «cel cu grijile ceapeului». Este el, plus personajul. Unii actori aduc personajele la ei. Alții se duc ei spre personaj, intră, cum se spune, în pielea lui. Marin Moraru face, din el și din personaj, pe baza unui calcul ciudat de «unu și cu unu fac unu», una și aceeași persoană. Sub trăsăturile impasibile (desfid pe oricine l-a văzut vreodată în film rîzînd cu hohote, căci dacă el ar rîde noi ce-am mai face?), în privirile fixe, scăpate parcă din greșală de sub sprîncenele ridicate mult, a uimire, a revoltă, a teamă, în arcul buzelor strînse bine, să nu le umfle risul, să nu se strice masca, sub toată această «compoziție cu variațiuni» care este figura lui, încap toate personajele pămîntului. Marin Moraru nu este un actor «cu specific». El nu este potrivit pentru rol de țaran și nepotrivit pentru rol de intelectual. Pentru el, categoriile sociale nu s-au inventat încă, pentru el s-au inventat doar oamenii. De tot felul. Așa încît, cu

această față — a lui sau a «lor» — cu aceeași chelie — a lui sau a «lor» — cu aceeași minte sclipitoare — a lui și pe care le-o împrumută și «lor» — trece, de fiecare dată, cu fiecare rol, «la treabă», și mai construiește, pe acel principiu inimitabil și imbatabil de «unu-și-cu-unu-fac-unu», încă un om. Altfel de perfect, altfel de măiestrit, încît nici nu băgăm de seamă că în spatele fiecăruia se află un mare actor numit Marin Moraru.

Un zîmbet anume

Un anume aer degajat, aproape jignitor degajat, un aer de «nu-mi pasă», un aer distrat care dă senzația că ar fluiera tot timpul în sinea lui o melodie, nepăsător la tot ce se întîmplă în jur. O privire voit opacă, trecînd voit peste lucruri, peste oameni, o privire albastră cînd filmul e color, care se albăstrește și mai tare pentru o clipă și devine vie și plină de sens sau de sensuri. De obicei, în clipa aceea, exact în acea clipă apare și zîmbetul. Ușor asimetric, ușor disprețuitor sau aparent disprețuitor, ușor amar sau aparent amar, în orice caz, ironic. Ironic față de sine, sau de cel căruia i se adresează. Ironic față de ridicol, sau de falsul ridicol. Ironic, ca în «Un zîmbet pentru mai târziu», față de o idee care-i străfulgera mintea și privirea. Autoironic, ca în «Toamna bobocilor». Iar zîmbetul acela contrazice violent aerul degajat de pînă atunci, zîmbetul acela, însoțit de privirea brusc vie, spune clar că degajarea e făcută și absența jucată. Spune clar că lui **Dumitru Furdui**, de fapt, «îi pasă».

O bonomie - capcană

Pentru **Ica Matache**, filmul e descoperire tîrzie, nu i-a cunoscut începuturile zglobii și promițătoare, l-a întîlnit la vîrsta maturității, cînd și ea și el își puteau rosti vorbe cu tîlc, nu multe dar substanțiale.

«Filip cel bun» a adus-o în familia marilor actori de film, acolo își comunicau ei multe, mama și fiul, singurii care comunicau în casa ca un han își strecurau și încredere o dată cu sandvișul din șervețelul-mărturisire de dragoste. De dragoste maternă adultă, mamă suferind, dar acceptînd să-și lase fiul să zboare din cuib, cînd cuibul devine închisoare. Bonomia actriței e amară aici, bonomia ei e vicleană dincolo, în personajul de pe micul ecran, în strălucitul «Concert din muzică de Bach».

O bonomie-capcană, o dulceată ce învește perfid păcatul din tinerețe, copilul nedorit pe care nu-l ia la ea să-l crească, ci să-l devoreze cu răutatea, cu egoismul ei de reptilă.

Priviri furișate, tandreți trișate, zîmbet afabil, solitudine ipocrită și, mai ales, tăceri, multe tăceri ce-i umplu spațiul și compun un spirit vulgar cu finețe și suavitate.

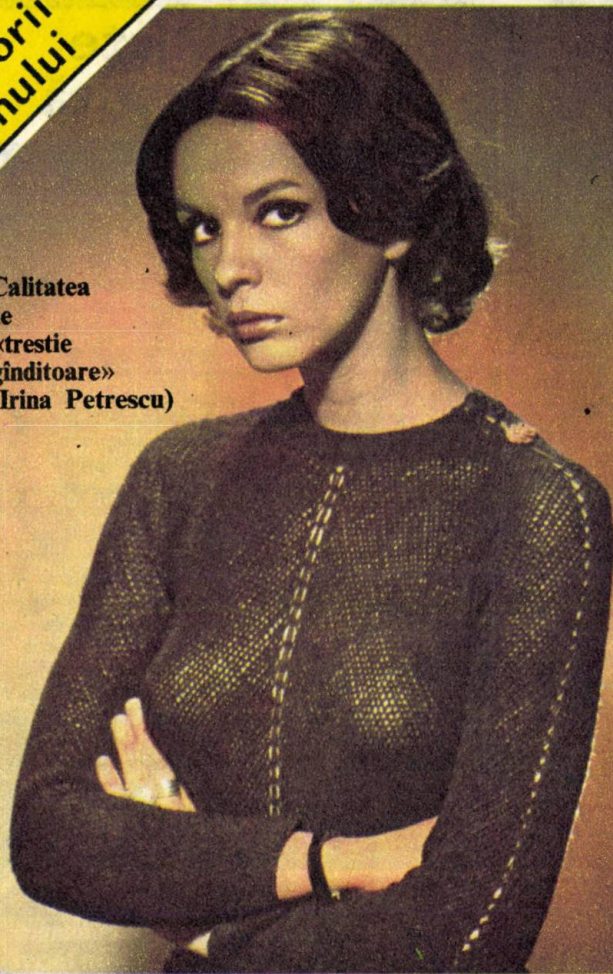
Cu liniște și siguranță

Mai întîi el a fost «dezertorul» din «Nunta de piatră», și acolo ne-am izbit prima dată de un chip anume. Un chip făcut din jumătăți asimetrice, din expresii asimetrice, uneori opuse, cu desăvîrșire opuse. Zîmbet cu jumătatea plînsului în preajmă. Privire tristă cu sclipiri neașteptate de umor. Zîmbet contradictoriu, împărțit între asprime și blîndețe, între candoare și înțelepciune, între suferință și o ciudată voioșie inexplicabilă, cu desăvîrșire inexplicabilă pe un asemenea chip. **Mircea Diaconu** era încă de pe atunci un actor de lîngă care pleci privind în urmă. A fost apoi «comisarul — îngerpăzitor» al marelui Caratase din «Actorul și sălbăticiii». Blînd și binevoitor, dar cu pumnul lute și zîmbetul șters pe neașteptate, într-o clipită, de pe chipul cu expresii contradictorii, din jumătăți ce par făcute să nu se întîlnească niciodată... A fost apoi — de fapt cam în același timp — «Filip cel bun», și cu aceeași, dar exact aceeași liniște și siguranță, **Mircea Diaconu** a fost acel băiat nesigur de sine pînă la un punct, îndrîjit sigur, de la acel punct încolo, bun și blînd, numai ochi prin care treceau toate mirările lumii, numai zîmbete, acelea, jumătate plîns, aceeași candoare înțeleaptă sau înțelepciune candidă, aceleași priviri triste în care sclipesc scurt maliții adînci de sceptic născut optimist. Aceleași, toate, în afara personajului cu desăvîrșire altul, cu desăvîrșire altcineva, sub chipul aceluiași, cu încăpăținare și credință el însuși, **Mircea Diaconu**.



Arta de a comunica
prin tăceri
(Ica Matache
și Mircea Diaconu)

Calitatea
de
«trestie
gînditoare»
(Irina Petrescu)



Înșelătoarea fragilitate

Mai întâi e privirea. Fascinantă, profundă, întrebătoare, ușor descumpănită. O privire ce caută tot timpul cu febrilitate ceva. O altă privire, poate, răspuns la o întrebare nepusă, poate, un gând, un sentiment, pentru ca să se întoarcă de fiecare dată dezolată în sine. Apoi e zîmbetul. Un început de zîmbet, nedus pînă la capăt decît rar, foarte rar, și atunci parcă cu teamă și doar pentru o fracțiune de secundă, după care gura își reia expresia soră cu cea a ochilor, întrebătoare, descumpănită, dezolată. Apoi e fragilitatea. Fragilitatea siluetei, a ges-

turilor, o fragilitate ce vine însă dinăuntru, este dictată trupului de mișcările multe și secrete și greu de surprins ale minții. O fragilitate care nu are nimic de-a face cu slăbiciunea. Este fragilitatea mlădioasă a firului de oțel. Sau a trestiei. A trestiei gînditoare. Farmecul acestei actrițe de talent numită **Irina Petrescu** vine tocmai din calitatea ei de «trestie gînditoare». Anul acesta, trestia s-a aplecat grațios numai în cadrul intim al micului ecran. Într-un film numit «Concert din muzică de Bach». Semnat Dinu Tănase.

Puterea

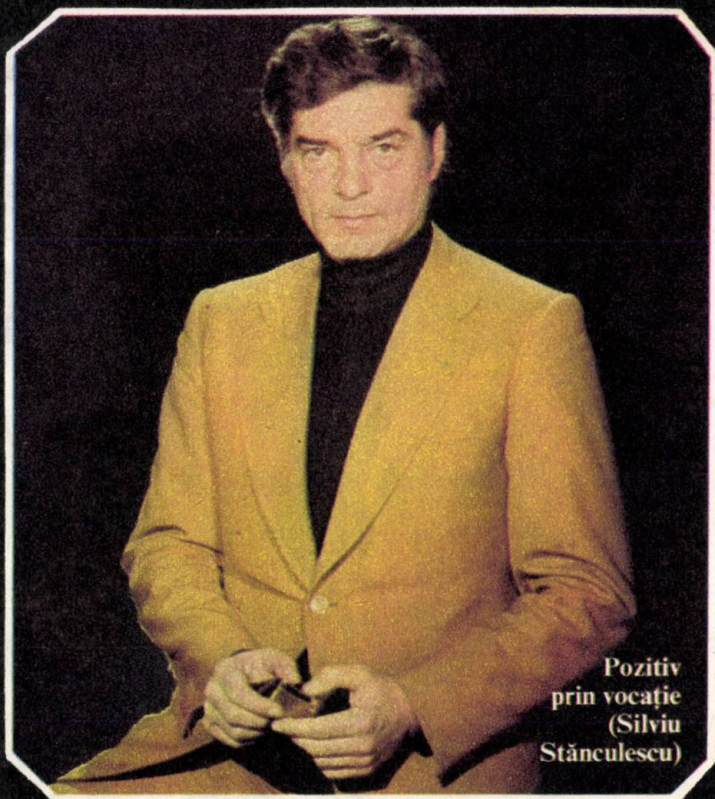
Chiar dacă i s-a întîmplat în lunga, dar pînă mai ieri infructuoasă întîlnire cu filmul, să se afle mai tot timpul «în planul doi», chiar dacă a fost nu o dată «personajul pitoresc», «pata de culoare» a unui film, **Eliza Petrăchescu** nu este o actriță de planul doi, nu este un personaj pitoresc, ci o foarte specială actriță dintr-o și ea foarte specială familie: aceea a hiper-prezențelor, a ultra-prezențelor. Eliza Petrăchescu nu poate să apară într-un cadru fără ca imaginea ei să nu se impună reținei cu intensitatea și forța de impresionare pe care alți actori o obțin de-a lungul unui film întreg. Plasată în planul doi sau în planul șapte, Eliza Petrăchescu nu poate să «nu se vadă», pentru că poartă în ea acel fluid magnific al personalității, acea vibrație de aer a prezenței ce face dintr-o apariție pasageră un personaj egal cu personajele principale. Era normal deci să fie folosită ori de cîte ori filmul cerea o asemenea prezență, era normal dar era păcat, și primii care

Credibile
pînă la confundarea
cu personajul
(Eliza Petrăchescu
împreună cu Elena Albu)



de a fi

au înțeles acest lucru au fost doi regizori tineri, cu mare dragoste și respect față de actorii lor: Dan Pița și Mircea Veroiu. Ei au distribuit-o în «Nunta de piatră» și «Duhul aurului» și, dintr-odată, circumstărea avară, duhul rău al lăcomiei, a devenit, în interpretarea ei subtilă una din liniile de forță ale filmului. A fost apoi bătrîna-servitoare-stăpînă, lăliie, insolentă și artăgoasă din «Felix și Otilia», a fost apoi bătrîna umilă și înspăimîntată în aparență, în fond feroce și imundă imagine a lipsei de scrupule, în «Ilustre cu flori de cîmp». De fiecare dată, cu același chip, aproape cu aceeași mimică, aproape cu aceleași inflexiuni în voce, Eliza Petrăchescu era, din cap pînă-n picioare, «personajul acela», adevărată și credibilă pînă la confuzie. Cunosce oameni care au urît-o de moarte pe bătrîna din «Ilustre cu flori de cîmp». Atunci cred că am iubit-o cel mai mult pe Eliza Petrăchescu și marea ei putere de «a fi».



Pozitiv
prin vocație
(Silviu
Stănculescu)



Erou pentru toate anotimpurile

Cu el, din capul locului, cinematograful n-a cochetat, n-a jucat v-ați-ascunselea, l-a aruncat direct în linia întâi, printre eroii fără complicații și ezitări, umani în limita regulamentului, înțelegători dar neconcesivi cu frământările celor cuprinși de îndoială în momente ce-ți cer opțiuni limpezi. **Silviu Stănculescu** e interpretul prin excelență al pozitivului de profesie, ca ofițerul patriot din «La patru pași de infinit» sau, mai recent, «Pe aici nu se trece». Un chip pe care istoria trage brazdă dramatică, un chip care ciștigă cu vîrsta dar nu în duritate, ci în bogăție interioară. În căldură și înțelegere pentru suferințele altora, dar o înțelegere nu dulceag-sentimentală, ci una lucidă, bărbătească. Actorul știe

să sugereze întotdeauna, sub silueta cam schematică a personajului-limită, o biografie mult mai complexă, o suferință personală ce se retrage discret în fața suferințelor colective. Ale imperativelor istoriei. O voce pe care actorul știe s-o încarce de emoție, o emoție ce estompează entuziasmul facil; un gest calm, prietenesc, dar categoric, cînd cheamă la ordine subofițerul cuprins de panică exact în momentul cînd nu există decît o singură cale pentru a-ți păstra demnitatea. Silviu Stănculescu e întruparea eroului în sensul cel mai clasic al cinematografului: un erou plin de forță, nedemitizat dar nici idolatrizat. Un bărbat adevărat pentru toate anotimpurile.



Farmecul discret
al sentimentelor
profunde
(Adela Mărculescu,
Emmerich Schäffer
și George Motoi)

Viața și filmul în doi

El este om de știință și o iubește discret pe ea, care este tot om de știință, îndrăgostită în chip ciudat de imaginea unui bărbat dispărut cu 20 de ani în urmă. Dar cum nu se poate trăi cu o imagine, finalmente, ea își va întoarce privirile către acela care, discret și sobru, dar cu existență reală, o iubește de la o distanță mai mică, în timp cel puțin, decât celălalt, dispărutul. Un cuplu posibil, adevărat, într-o dragoste posibilă, adevărată. Un rol ușor de interpretat pentru **Adela Mărculescu** și **Emmerich Schäffer**, pentru că ei alcătuiesc și în viață un cuplu. Amândoi sînt actori de teatru. Prima legătură cu filmul a făcut-o el, Emmerich Schäffer, în urmă cu zece ani. Întotdeauna roluri de «cerebral», întotdeauna rece, distant, corect și uscat, sau aparent uscat sufletește. În 1973 a venit rîndul Adelei Mărculescu să se întâlnească cu cinematografia. Avea de interpretat un rol greu, un rol de dublare, rolul unui personaj dubios, bănuț pe nedrept. Emmerich Schäffer era și el în acest film («Ceața») și poate de aceea încercarea i-a fost mai puțin grea. De atunci n-au mai jucat împreună. «Hyperion» este filmul care i-a adunat din nou în fața aparatului de filmat, din nou un cuplu. Un ciudat cuplu de cerebrali, de oameni în aparență reci, distanți, în aparență epurați de sentimente. În aparență doar.

Irezistibila decentță

Ori de cîte ori e nevoie de un erou care să străbată cu decentă și diplomatie situații dificile, ori de cîte ori e nevoie de un actor care să știe trăi cu discreție sentimentele mari, sfîșietoare, patetice, toată lumea se gîndește la **George Motoi**.

Pentru că diplomația lui e firească. Sfîșierile lui au eleganță. Patetismul lui e romantic. Sentimentele lui mari au o pudoare bărbătească, o pudoare care le face irezistibil credibile. Pentru că, finalmente, totul vine la el dintr-o mare stăpînire de sine, dintr-un calm de netulburat, dintr-o perfectă armonie dintre ființa lui interioară și fizic — și el frumos cu decentă, plăcut cu discreție, frumos fără ostentație, romantic fără slăbiciune, calin fără răceală. Este poate vorba de un anume grad de temperatură umană ce face din acest actor, care a dat pe scenă un Caligula de neuitat, unul dintre actorii noștri cei mai «de cinema».

Și poate, de aceea, dintre cei mai solicitați în ultima vreme.

Virtuozitatea improvizației

Ingenuă comică ideală, dar rolul obosește repede, mai ales în film. Pentru că cere interpretei un spor de inventivitate în cadrul variațiilor pe aceeași temă la care e supusă. **Vasilica Tastaman** e improvizația în limite date. Interpreta își execută cadența

uneori mai spectaculos, cu fantezii zglobii, încărcate de vervă (cocheta vulpiță, mentora întru perfidie a Veronicăi ingenuae). În comedia lui Gopo actrița e mazilian-romanțioasă, perfid-candidă, savuros pierdută în reverii extraterestre avînd un obiect foarte terestru:

profesorul de vizavi. Cum știe ea să-și țuguie galeș buzele, să-și pîlpie suav gene pierite de admirație! Ce grație a venerației, ce vervă domestică a idealizării, cînd desează cu năsucul, cu ochii, cu miini alintate, în aer, portretul Lui. O Cătălină de lacto-bar, nerefuzînd bacșișul, dar risipind fantezii de tonomat cu auto-servire.

Una din rarele noastre stele comice scăpată — spontan ori conștient — de sub gravitatea covârșitoare a umorului caragealesc.

Extraterestrul în deplasare

Dem Rădulescu, zis Bibanu, își duce discret povara popularității. El e comicul divertismentelor noastre duminicale, al întîlnirilor de simbătă-seara pe micul ecran, care ne binedispun cu bonomia lor satiric-inofensivă, cu veselia lor puțin pretențioasă. Cu figura lui simpatică de băiat bun dar cu lipsuri, Bibanu nu-și mai dă osteneala întotdeauna să fie

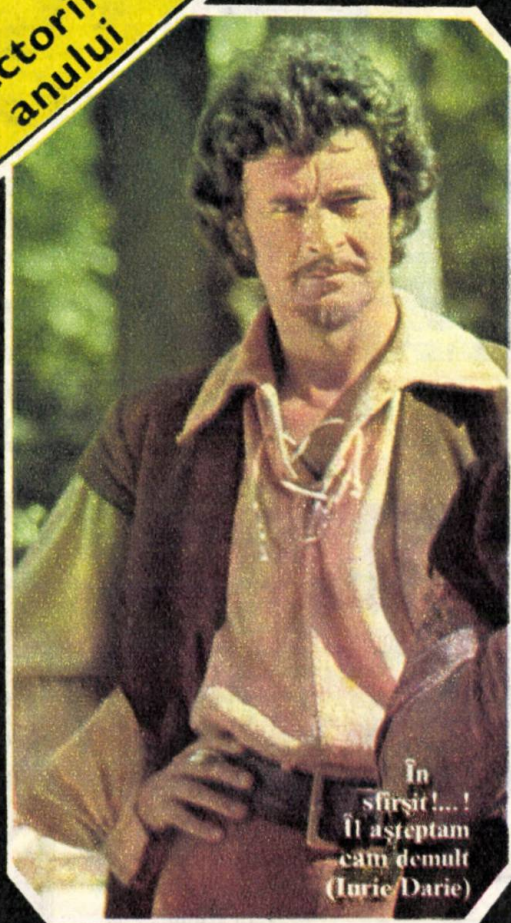
și altceva. Dem. Rădulescu, da. Actorul pare să aibă față de sine o exigență mai mare decît o au de obicei regizorii față de el. Cu o singură excepție: Gopo. Care a reușit să-l scoată din stereotipul comicului estradistic, ce-l obliga pe interpret la un exces de mimică spre a salva lipsa de fantezie a textului. În «Comedie fantastică», Gopo îl distribuie în contre-emploi.

Tot filmul Bibanu rămîne impasibil. Nu va rosti decît o singură frază. Una singură, dar capitală, ca o sentință a creierului cibernetic dată tereștrilor ce se împotmolesc în vorbe și detalii, incapabili să sesizeze esențialul. Fraza e rostită alb, fără inflexiuni, de un robot ce nu are altă misiune decît să afle: «Racheta putea să zboare?». «Extraterestrul» Dem Rădulescu practică aici un umor mecanic-cibernetic, cum vrei să-i ziceți, dar cu totul altul decît ne obișnuise el. Un comic mai interiorizat, de bun augur pentru cariera lui viitoare.



Umorul cibernetic
și cibernetica umorului
(Vasilica Tastaman
și Dem Rădulescu)

actorii
anului



În
sfârșit!...!
Îl așteptam
cam demult
(Lurie Darie)

Maturitatea unui fost june-prim

Cu ani în urmă, el era junele-prim al filmului românesc. Cu zîmbetul fără de care un june nu e «prim», cu farmecul fără de care un june-prim nu există. Ani de zile, aproape 20, a trecut din film în film, purtindu-și cu resemnare crucea de «frumos» al ecranului românesc. A trebuit să vină acest rol în filmul «Dimitrie Cantemir», a trebuit să se întâlnească cu acest Mihuț Gălățeanul, scutierul lui Cantemir, cu acest mușchetar român care a bîntuit Europa secolului XVIII în căutarea unui manuscris furat. A trebuit, deci, ca **Lurie Darie** să-și părăsească secolul pentru ca să iasă din vechiul tipar de june-prim, pentru ca să-și găsească în fine, vîrsta, care este aceea a maturității. Iar această maturitate are o frumusețe aspră, bărbătească, fără zîmbetul fotogenic, ci doar cu cutele gîndului înscrise pe un chip care, din fericire, a încetat de a mai fi acela al unui june-prim. Și asta e bine, pentru că nimic nu e mai grav pentru un fost june-prim decît să se maturizeze în chip de june-prim.

Născut pentru a cîștiga



Actorul
regizorului său
(Sergiu Nicolaescu)

Da, **Sergiu Nicolaescu** s-a fixat în memoria spectato-
rilor, așa, cu pistolul în-
tins ca o prelungire firească a mîinii,
gata să facă dreptate într-o vreme
de mare nedreptate. Înainte de
acea imagine a existat însă alta,
în «Dacii» — acolo dreptatea o
împărțea cu sabia, și au existat ima-
ginile de cutreierător al mărilor, de
răzbunător, de luptător, întotdeauna
de luptător.

Da, el este «cavalerul dreptății»
și lupta e vocația lui. Rațiunea de
a exista a acestui regizor-actor,
născut pentru a fi și una și alta,
născut pentru a-și fi stăpîn și
supus în același timp.

Mai întîi a fost lupta cu altă mese-
rie, pentru că a început să facă film
după ce era demult inginer strălu-
cit, luptă pe care a cîștigat-o,
aparent, uluitor de ușor, în fapt
numai el știe cît de greu.

Apoi a urmat lupta cu sine: a fi
sau a nu fi actor în propriul tău
film? A cîștigat-o și pe aceasta,
renunțînd cu înțelepciune la primul
mare rol principal, mulțumindu-se,
prudent, cu unul de mai mică întin-
dere dar nu de mai mică virtuozitate
în «Mihai Viteazul».

Apoi a început cea de a treia
luptă, cea pe care o dă și astăzi, cu
fiecare film, în fiecare film: să fie
actor supus regizorului său și re-
gizor necrutător față de sine însuși.
Să vină în goana calului în chip de
căpetenie, a «Nemuritorilor» de
pildă, să coboare din mers, să
treacă în spatele aparatului de
filmat, să vadă cadrul, să vadă
«cum a fost», «unde a fost», pentru
că el știe unde și cum a fost.

Și se întîmplă nu o dată ca regi-
zorul Sergiu Nicolaescu să hotăr-
ască că actorul Sergiu Nicolaescu
n-a fost acolo unde trebuia să fie.
Și atunci, încă o dată.

Și atunci, sluga sa prea supusă,
actorul Sergiu Nicolaescu pleacă
din spatele aparatului de filmat,
încalcă din nou, prăfuit, bărbos,
asudat, ostenit, cu toată oastea
lui, înapoi la cadru, înapoi pentru
acel «încă o dată!», iar regizorul
Sergiu Nicolaescu mormăie ceva
în barba crescută ca o perie pe
fața actorului Sergiu Nicolaescu,
ceva intim, ceva precis foarte «plă-
cut» la adresa actorului său.

Pe urmă, publicul intră în sala
de cinema să vadă un film cu și
de Sergiu Nicolaescu.



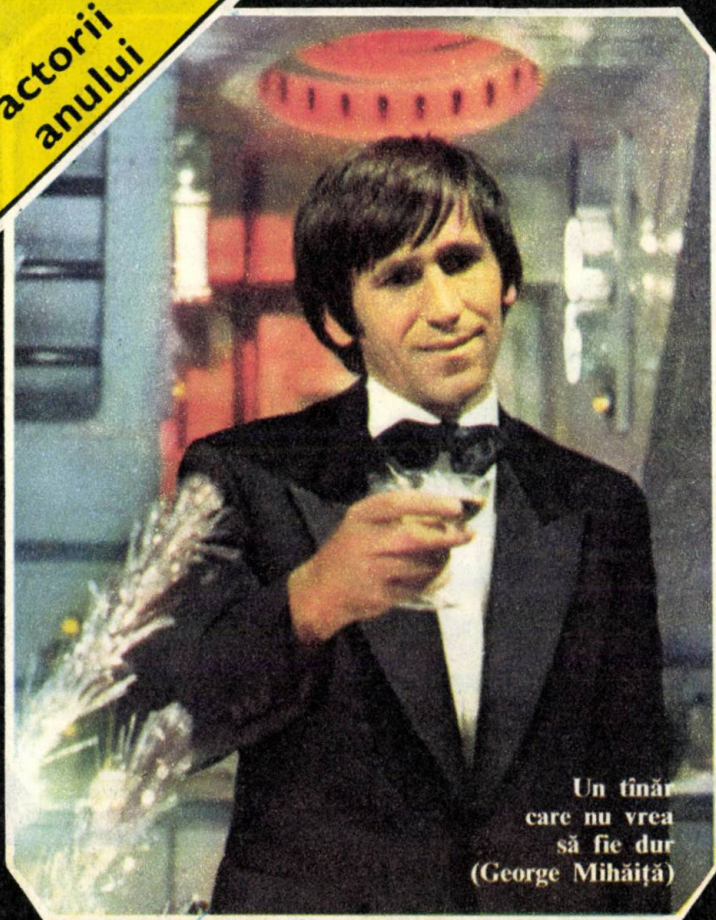
Vinovata
nevinovăție
(Octavian Cotescu)

Candoarea, ca specialitate

O privire profund nevinova-
tă. Aer bonom de cineva
«fără vină și prihană». Față
cu trăsături rotunde, nevinovate
și ele. Apoi, brusc, un aer de om
jignit pe nedrept face să i se
prăbușească candoarea și, o dată
cu ea, trăsăturile feței coboară
și ele dezolate, jignite, nedreptă-
țite. Cu aceste arme își cons-
truieste **Octavian Cotescu**
personajele cel mai adesea per-
fide, cel mai adesea vinovate, ti-
cătoase, oricum departe, foarte
departe de nevinovăție. Specia-
litatea lui este falsă candoare.
Specialitatea lui e să te mintă
privindu-te drept în ochi, cu
nevinovăție. Specialitatea lui e
să se facă mic și năpăstuit, să-și
construiască personajul din exact
opusul esenței lor. Și rezultatele
sînt fabuloase. Cu atît mai fabu-

loase cu cît el nu păstrează din
acest trouvaille actoricesc decît
schema. Și tema. Variațiunile
sînt infinite. Infinite sînt și po-
sibilitățile lui actoricești. Pentru
că acest excelent actor de co-
medie a dat memorabile perso-
naje tragi-comice ale filmului ro-
mănesc și unul dintre cei mai
tulburători eroi de dramă. Vițu
din «Bariera» de Mircea Mure-
șan. Și unul dintre acei cuceritori
«oameni de fiecare zi», în fața
cărora automat îți scoți pălăria
— dacă o ai — și spui pe un ton
anume, de cald respect, de res-
pectoasă dragoste, «salut, meș-
tere». Meșterul — oare cum îl
chema? — din «Muntele as-
cuns»...

Falsa candoare este numai spe-
cialitatea, nu și limita lui.



Un tânăr
care nu vrea
să fie dur
(George Mihăiță)

Din familia

I naltă, majestuoasă, privire mândră și încrezătoare în propriile-i forțe, mers sigur de femeie care știe ce vrea. O anume asprime, o anume neînduplecare în tăietura gurii, în vibrația nărilor și opusă acelei neînduplecări, frumusețea de porțelan a chipului, transparența privirilor. Pare făcută anume pentru roluri de femei-stăpîne. Sau de femei-fatale. Oricum, de femei necruțătoare. Și este, de fapt, solicitată cel mai adesea în asemenea gen de roluri. Dar în



Un anti-june prim

E l nu s-a copt îndelung la adăpostul micilor roluri. A țîșnit furtunos, într-un vârtej dramatic pe nume «Reconstituirea». Era cutremurător de simplu, ca viața însăși în drama inocenței purtate spre dezastru, în inconștiența cu care antrena tragicul ca o nadă a destinului. Cu zîmbetul lui stîngher ce-și cere scuze că nu-i prea fotogenic, cu aerul grav copilăresc, inocență nealterată de împrejurări, deși pentru mai toate personajele sale — și nu sînt încă multe — împrejurările îi sînt potrivnice. Un anti-june prim, cu aerul lui sfios de adolescent uscățiv, de mire prematur, un mire care pierde mereu.

Își tot amîna fericirea. Logodnic respins de frumoasa Szeles în «De bună voie...», rămînînd cald și omenos, fără ranchiună; un mire tragic în frumoasa secvență a nunții însîngerate din «Capcana»; un alt mire vesel, în contratimp tragic cu destinul prietenilor săi din «Ilustrate...» și, în sfîrșit, cu totul altceva în comedia lui Gopo. Un **George Mihăiță** — revelație, cu nebanuite rezerve de poezie, de inteligență lirică. Cînd pămînteanul născut în cosmos descoperă Terra, pereții de sticlă încep să vibreze, devin buni conducători de frumusețe spirituală și aceasta grație unui mare actor. Unui viitor mare actor.

Ciociarei

ființa aceasta statuară în stare să dea viață pe ecran unor perfecte doamne și regine, există ascunsă o femeie din familia Ciociarei. Aprigă și neajutorată, îndurerată și sperînd pînă-n pînzele albe, căzînd și ridicîndu-se, o femeie în stare s-o ia mereu și oricînd de la capăt, oricît de jos, oricît de adînc ar fi căzut. Pînă la acel rol, însă, **Ioana Bulcă** continuă să fie femeia stăpînă, Doamnă, soție de domnitor. În «Dimitrie Cantemir», de exemplu...



Majestuoasă,
dar la scară umană
(Ioana Bulcă)



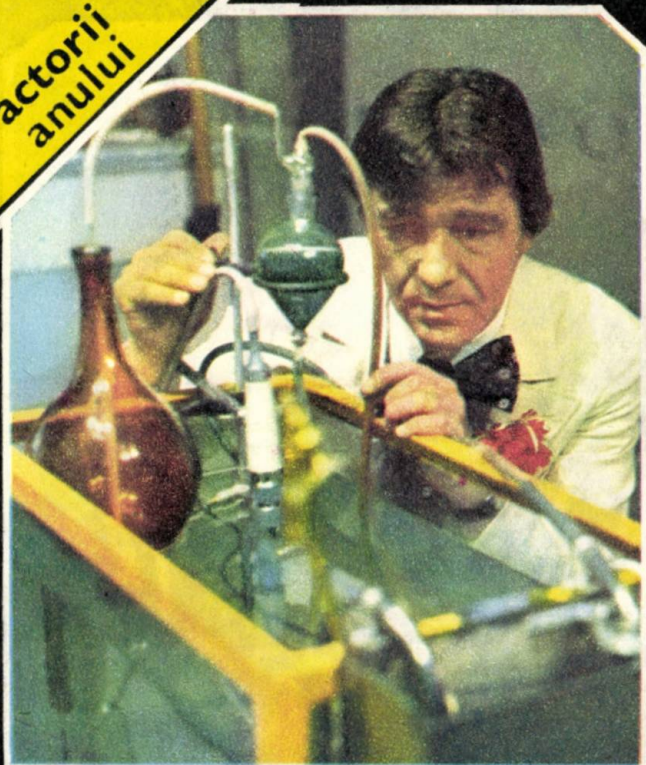
Mereu și încă
la vîrsta neliniștii
(Dan Nuțu)

O infinită adolescență

El este veșnicul adolescent, neliniștitul și neliniștitorul adolescent al filmului românesc. Pentru că nimeni nu știe ca el să aibă vîrsta neliniștii, vîrsta «de ce»-urilor, vîrsta căutărilor, vîrsta dorinței de perfecțiune, vîrsta nevoii de ideal. Nimeni nu știe să spună dintr-o privire, ca el, cît de complicat e să fii adolescent. Nimeni nu știe ca el să aibă puritatea adolescenței. Nu acea moliciune blîndă de miel nevinovat cu care se confundă adesea puritatea, ci însăși puritatea, cu toată violența

ei. Cu necruțarea față de tot ce i se opune. Cu cruzimea față de tot ce-o contrariază. Cu maxima exigență față de sine, în primul rînd față de sine. Și pentru că nimeni nu știe atît de bine ca Dan Nuțu să aibă această vîrstă a maximelor exigențe, el este, și astăzi, la 30 de ani, în «Ilustrate cu flori de cîmp» același adolescent din «Diminețile unui băiat cuminte». Este, și nu se prefăce a fi, căci adolescența, infinita adolescență a lui **Dan Nuțu**, aparține omului, nu actorului Dan Nuțu.

actorii
anului



Cumpăna între șarjă și firese (Cornel Coman)

Caldă inflexibilitate

In «Trecătoarele iubiri» **Cornel Coman** era de o inflexibilitate caldă, avea acea rară știință de a pierde elegant și fără panică. În «Comedie fantastică», demonstrează o varietate surprinzătoare a măștilor, o cumpănă între șarjă și verosimil, între parodie și firesc. Firescul de toate zilele al savantului modest pînă la efasare, savant distrat, plonjat în reverii cibernetice, în prevederi laborios calculate în mii de ani distanță. Există apoi ipostaza de alchimist malefic, de

doctor Jeckill în conștiința unora sau, dimpotrivă, doctor Hyde în altă versiune și ipostaza de Don Juan, sau cea de timid îndrăgostit. Cercetător obscur sau descoperitor de geniu. Toate credibile, toate între limitele bunului gust. Desigur, nu-i mai poți cere interpretului «treceri» prea rafinate, cînd personajele sînt atît de tranșante. Dar ele l-au stimulat vizibil la mai multă suplete și fantezie. I-au deschis poarta de joc pe corzi mai diferite. Și mai înalte.

Portrete realizate de Eva **SÎRBU** și Alice **MĂNOIU**

Revista

Despre film,
despre condiția
cineastului
în cetatea
filmului
și în lumea
de peste
ocean,
despre
aspirațiile
și decepțiile
unor mari
consacrați
ai filmului
Interviuri
realizate
la
Hollywood
pentru revista
«CINEMA»

Revista
«CINEMA»
peste ocean



Revista „Cinema“ față-n față
cu stelele de ieri și de azi
ale filmului.
Plus Columbo

Idei economice

Ray Arco: Yul Brynner, o să te mire prima mea întrebare: Telly Savalas ți-a copiat coafura sau invers?

Yul Brynner: Nu-ți pot spune decât un singur lucru: Pentru amândoi, această «coafură» este foarte comodă.

R.A.: Locuiești în Normandia, activezi pe lângă O.N.U., mai ai timp să faci și filme... Unde te simți într-adevăr acasă?

Y.B.: Mă simt acasă la Hong Kong, Los Angeles, Pekin, New York, Londra. Dar la Paris mă simt și mai acasă. Poate pentru că am copilărit acolo.

R.A.: Ce crezi despre situația

filmului la Hollywood?

Y.B.: Este într-adevăr exasperantă. Studiourile sînt deteriorate și nu pot fi reparate pentru că sînt continuu vindute din mînă în mînă. Aparatura modernă permite acum turnarea filmelor în afară; uriașele și vechile studiouri nu mai sînt decât niște hambare. Proprietarii lor se zbat să acapareze producții de televiziune. Nu-și pot permite luxul timpului și sînt nevoiți să turneze programe de 90 de minute în 10 zile. Programe sau filme care ar lua în mod normal trei luni de pregătire, șase săptămîni de filmare, două luni decupaj, etc., etc. Pe de altă parte, și asta e bine, o

dată cu degradarea sistemului monopolist al studiourilor s-au deschis porțile în fața generației tinere. Ideile acestei generații au o mare calitate: sînt economice. Tinerii fac filme la un sfert din cît ar fi costat pregătirea lor prin filiera studiourilor. Este adevărat că mulți au riscat tot ca să facă film, mulți au trebuit să lucreze ani de zile ca să-și plătească datoriile, dar au reușit și vor reuși în continuare să democratizeze filmul, adică să se exprime prin film fără a cheltui milioane.

R.A.: Ceea ce face însă să crească de multe ori costul unui film nu este filmul în sine, ci salariul vedetelor...

Y.B.: În ceea ce mă privește, nimeni nu mă oprește să-i spun impresarului meu că vreau să fac filmul X pentru 1 dolar și basta! Dacă înțelege, bine. Dacă nu, va trebui să-mi găsească un alt impresar.



Ca să ajungă
«floare de cactus»...
«numai eu știu
cît am muncit»
(zice Goldie Hawn)

Pentru o femeie succesul e dificil

Ray Arco: Din tot ce ai realizat pînă acum, ce film preferi?

Goldie Hawn: «Floarea de cactus» și, în mod deosebit, «Fluturii sînt liberi».

R.A.: Ce-ți place mai mult să faci: film sau televiziune?

G.H.: Film, bineînțeles. Îți lasă mai mult timp să creezi un caracter adevărat. De altfel, în fiecare film, rolurile sînt diferite, pe cînd la televiziune, în special în seriale, te uniformizezi, n-ai cum să-ți îmbogățești registrul de interpretare. Intrî în rol ca într-o mască.

R.A.: Dintr-o ștrengărită talentată (Goldie Hawn a fost mai întîi dansatoare, apoi animatoare a două seriale de varietăți: «Andy Griffith Show» și «Să rîdem» — n.n.) ai ajuns o actriță de mare clasă, atît în comedie cît și în roluri dramatice. (Referința e făcută pentru filmele «Sugarland Express» și «Shampoo» — n.n.). Cum de ți-a fost atît de

ușor să faci acest salt calitativ?

G.H.: Cine spune că a fost ușor? Numai eu știu cît am muncit. La unii poate lucrurile merg mai ușor, dar dacă nu ai o disci-

plină profesională, talentul — oricît ar fi de impetuos — se pierde imediat în concurență cu așii meseriei. Talentul și cora pe care o ai sau îți închipui c-o ai. A supraviețui în lumea Hollywood-ului, unde trebuie să-i crezi pe toți și, în același timp, să nu crezi pe nimeni, este o echilibristică foarte primejdioasă.

R.A.: Spune-mi, în viața particulară ești tot atît de amuzantă și dinamică ca pe ecran?

G.H.: N-am crezut niciodată și nu cred nici acum că aș fi amuzantă sau dinamică. Am trecut prin viață ca o dansatoare și sper să mă întorc cîndva la dans. Acest vis mă apără de unele «durități» ale meseriei.

R.A.: Această afirmație am auzit-o și la Liza Minnelli. Unii spun că semănați ca două surori...

G.H.: În afară de culoarea părului, în afară de temperament, în afară de stil de interpretare, în afară de gusturi personale și de afinități profesionale, se poate spune, într-adevăr, că semănăm perfect...

R.A.: Crezi că succesul merită să fie un ideal?

G.H.: Succesul sau banii nu pot fi un ideal. Odată dobîndite, constăți că nu sînt decît niște mărunte realizări materiale. Și, pe urmă, în America, pentru o femeie e dificil să aibă succes.



«Succesul
sau banii
nu pot
fi un ideal»

Scurtă întâlnire cu Columbo

Ray Arco: Peter Falk, nu ești obosit de atita televiziune, săptămână după săptămână?

Peter Falk: Numai scenele proaste mă obolesc. Și faptul că este absurd că turnăm episoade de 90 de minute în 10-12 zile, când pentru un film de aceeași durată timpul limită de filmare este de 5-6 săptămâni.

R.A.: Ce ne poți spune despre rolul principal pe care îl ai în filmul «O femeie influențabilă» de John Cassavetes, rol care te-a ajutat să evadezi un timp din personajul Columbo?

P.F.: E într-adevăr o partitură

cu totul deosebită, fiind vorba despre un film de dragoste. Un film în care dragostea e dificilă și nu e simplă, plină de suferințe și compromisuri. Un film optimist totuși, care ne spune că viața trebuie trăită ca o sărbătoare și oamenii nu trebuie niciodată să se refugieze în umbra scuzelor și a părerilor de rău. Un film-omagiu al vieții de zi cu zi, un film despre răspunderea pe care un bărbat și o femeie și-o asumă atunci când se hotărăsc să trăiască împreună.

R.A.: Ce poți recomanda tinerilor actori?

P.F.: Să creadă din toată inima în ceea ce fac... pînă la ultimul cent. Nu zîmbi, în filmul «O femeie

influențabilă» mi-am investit toți banii, în ciuda sfaturilor avocatului și prietenilor mei.

R.A.: Pe John Cassavetes l-ai ales regizor din prietenie?

P.F.: L-am ales în primul rînd pentru că, după părerea mea, cît și a altor oameni din cinematografie, Cassavetes se află într-o avangardă continuă, dacă se poate spune așa, încă din 1955. Înaintea lui Godard, Lelouch și a altora.

R.A.: Crezi că filmul ar fi putut fi regizat de o femeie?

P.F.: Cu siguranță, dacă ea își cunoaște bine meseria și este tot atît de sensibilă ca, de pildă, (zîbind)... soția mea.





La stînga: Walter Matthau,
printre altele eroul din
«Floare de cactus»
La dreapta: Jack Lemmon,
printre altele eroul din
«Apartamentul»
și «Unora le place jazz-ul»
La mijloc: Billy Wilder:
«un clasic în viață»

Cheia succesului? – Subiectul!

Billy Wilder a realizat «Unora le place jazz-ul», «7 ani de căsnicie», «Apartamentul», «Bulevardul crepusculului». **Dintr-o filmografie bogată, acestea sînt doar cîteva mostre, dar semnificative pentru personalitatea cineastului. Ultimul său film — «Pagina întîii» — se bucură de un mare succes atît în America cît și în Europa.**

Ray Arco: Domnule Wilder, credeți că sînteți investit cu prea multă responsabilitate atunci cînd vi se atribuie titlul de «clasic» al filmului?

Billy Wilder: Responsabilitate? Nu. Îmi pare bine că filmele mele sînt socotite printre cele de valoare; îmi pare bine că unii cinești tineri pot să învețe ceva privindu-le.

R.A.: Există un secret al succesului dumneavoastră?

B.W.: Un secret? Nu e vorba de nici un secret. Am făcut filme cu subiecte interesante care, din întîmplare (și din fericire), au plăcut majorității spectatorilor.

R.A.: Cum adică «din întîmplare»?

B.W.: Simplu. Pentru că în această meserie nimeni nu poate prezice ce va fi pe gustul publicului; în momentul în care crezi că știi, tocmai atunci totul iese prost. Producătorul sau regizorul nu pot decît să speră că rezultatul muncii lor va fi pe placul publicului. Dacă

unii regizori sînt mai căutați decît alții, este pentru că au reușit să dovedească la casa de bilete cît era de bun filmul lor. Prezicerea succesului este o vorbă goală. E adevărat că sînt unii care au un simț special, o intuiție a succesului, dar atunci cînd alții vor să-i copieze, au mare noroc dacă nu-și pierd toți banii.

R.A.: Și totuși... O dată ce s-a stabilit că un gen de film place, în anul următor apare o serie întreagă de alte filme făcute pe același tipar, unele chiar cu succes de public.

B.W.: Dacă ești foarte atent, observi că filmele epigonice de succes sînt mai totdeauna realizate de aceeași echipă căreia i se datorește și originalul. De exemplu, seria James Bond, sau, mai de curînd, «Nașul» — «Nașul partea a doua». În ceea ce mă privește îmi place să analizez caractere unice, dar cu care o mulțime de oameni să se poată identifica. Și să

creez situații care s-ar putea întîmpla oricui.

R.A.: De ce ați considerat important să faceți un remake al filmului «Pagina întîii»? Prima versiune a acestui film o datorăm, din 1931, lui Lewis Milestone. A doua versiune, din 1940, lui Howard Hawks.

B.W.: Pentru că este un subiect excelent, și cei doi ziaristi, de tip



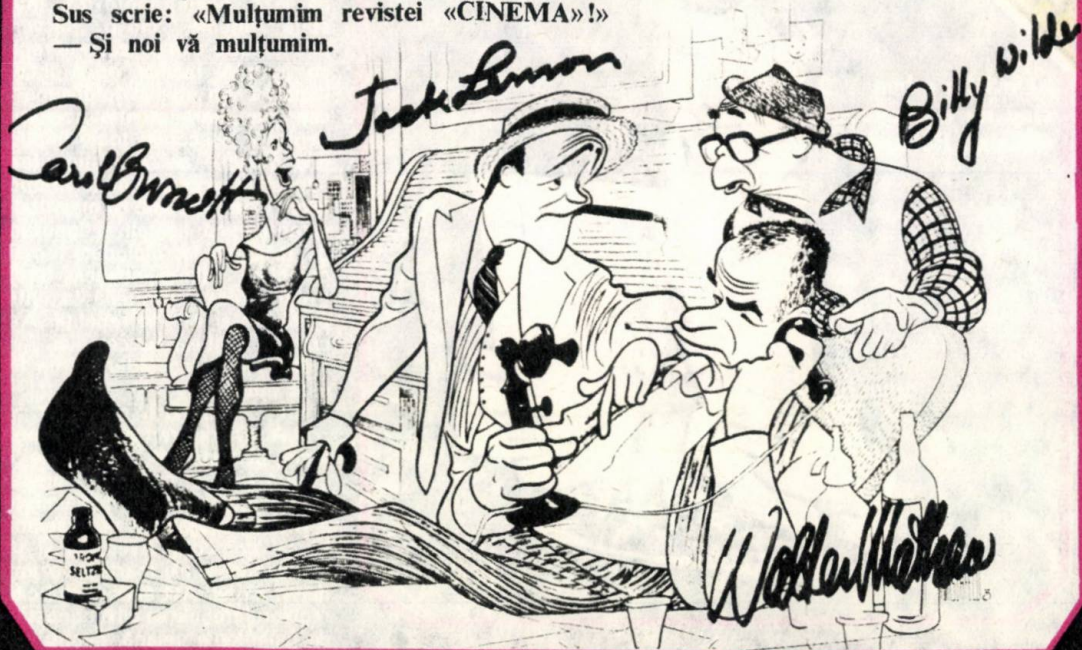
De la Hawks la Wilder,
«Pagina

To "CINEMA" THANK YOU!

Walter Matthau, Billy Wilder și Jack Lemmon
ne trimit această caricatură.

Sus scrie: «Mulțumim revistei «CINEMA»!»

— Și noi vă mulțumim.



diferit, dar fanatici ai actualității, ilustrează specificul lumii lor; o lume și ea simbolică pentru civilizația și perioada istorică care a zămislit-o.

R.A.: Se spune că, dintre cele trei, versiunea dumneavoastră este cea mai bună și mai realistă, în sensul realității americane.

B.W.: Așa s-a spus probabil și de celelalte la vremea lor.

Gloriosul tandem

Două filme de Billy Wilder — «Bucătarul norocului» și «Pagina întâi», o piesă de succes — «Bărbați fără neveste», au creat un cuplu comic foarte apreciat: Jack Lemmon și Walter Matthau. Ray Arco i-a intervievat la Hollywood, după premiera filmului «Pagina întâi», unde Matthau interpretează un redactor șef hămesit de vești senzaționale, iar Lemmon un reporter care vrea să renunțe la meserie.

Ray Arco: O întrebare pentru amândoi: dacă vă place să faceți filme împreună, sau să jucați împreună pe scenă, de ce n-o faceți mai des spre bucuria voastră și a publicului?

Jack Lemmon: Pentru că mai întâi trebuie găsită o poveste care să ni se potrivească întocmai...

Walter Matthau: Și pentru că sîntem căsătoriți cu două neveste diferite...

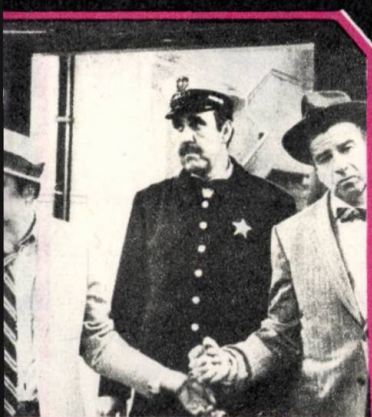
R.A.: Un nou venit în lumea spectacolului poate să ajungă la

voi, admitînd că are o poveste interesantă și care să vi se potrivească?

W.M.: Îi trebuie mult talent și... mai multă răbdare.

J.L.: Asta pentru că agenții și studiourile au creat un fel de zid greu de trecut. Un nou venit n-are decît să-și utilizeze imaginația și să vină pînă la mine acasă, să-mi atragă atenția asupra propunerii lui. Eu sînt gata să ascult oricînd, pe oricine. Idei bune și originale sînt foarte puține și niciodată nu știi de unde răsar.

W.M.: Asta am vrut să zic și eu.



«make după 35 de ani: întâi»

«Un film e bun
cînd nu e plicticos»
(Roman Polanski)



Mic tratat de regie

Ray Arco: În America, ca și în Europa de altfel, un regizor este cîtat în primul rînd după numărul de spectatori care vin să-i vadă filmele. În acest sens și dumneata, Roman Polanski, ești socotit un cineast important. Mai ales după uriașul succes al filmului «Chinatown» cu Faye Dunaway și Jack Nicholson. Cum ai reușit să te impui atît de repede și cu atîta forță în lumea «bună» a filmului?

Roman Polanski: Ca să ajungi să faci filme trebuie mai întîi să treci printr-o școală de specializare. Acolo înveți disciplina meseriei. Acolo trebuie să înveți să și încalci această disciplină. Eu, în Institut, eram considerat un răzvrătit, pentru că aduceam tot timpul idei noi, de care profesorii nici nu voiau s-audă. Acesta e un mod de a te impune. Pe de altă parte, cînd am ajuns la Hollywood, mi-am depășit uimirea și am știut să profit de organizarea maximă, de eficacitatea pregătirii filmelor înainte de turnarea propriu-zisă. Și am aplicat cîteva principii care s-au dovedit

a fi bune; principii folositoare, cred, oricărui cineast. Am tratat actorii ca pe o parte din mecanismul echipei, fără a-i adula sau idolatriza.

Nu m-am lăsat furat de un sector sau altul al procesului de creație, încercînd să păstrez o privire de ansamblu continuă. N-am ținut la respectarea strictă a dialogului din decupaj, actorul, ca și interpretul de jazz, poate improviza, într-o stare anume, într-o secvență anume, cele mai percutante replici cu puțință. Înainte de a începe filmarea, am studiat totdeauna cu cea mai mare atenție scenariul, pentru a descoperi toate implicațiile posibile ale povestirii, toate sugestiile pe care le poate conține. N-am uitat niciodată că majoritatea actorilor sînt limitați și ignoranți; de aceea nu fac niciodată repetiții complete. Filmez scenele direct. Prospețimea eventuală a interpretării s-ar ofili în repetiții. Asta cred că e cheia succesului.

R.A.: Cînd consideri că un film este bun?

R.P.: Cînd nu e plictisitor.

R.A.: De ce crezi că atît de multă lume plătește să vadă filme de groază (gen în care ai o oarecare experiență) și să se înspăimînte?

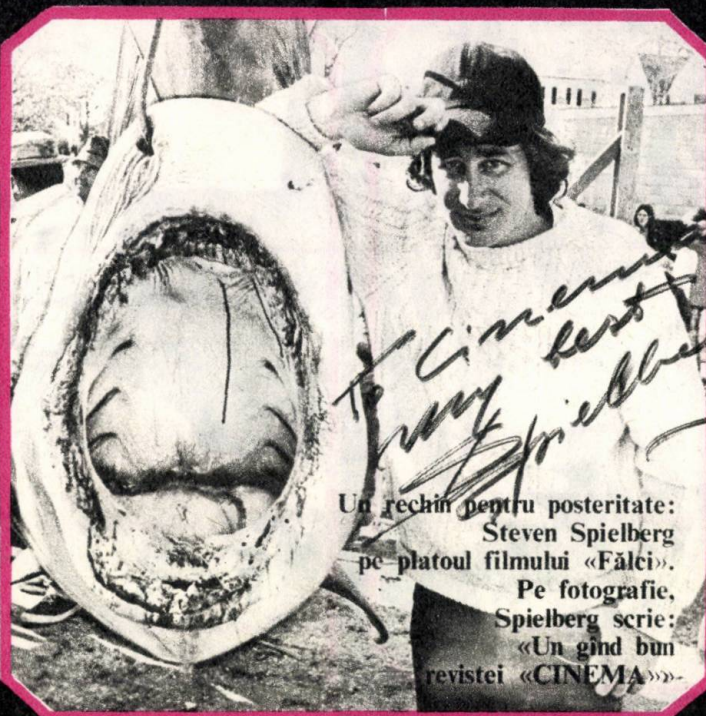
R.P.: Amuzament nu înseamnă numai comedie. Aventura și primejdia sînt și ele foarte amuzante, dar în alt fel. Atît scenaristul cît și regizorul trebuie să aibă cunoștințe de psihologie umană, pentru a ști pînă la ce limită pot să meargă și unde să se oprească înainte de a ofensa sau răni sensibilitatea cuiva.

R.A.: Cum te simți la Hollywood?

R.P.: Noi, europenii de la Hollywood, avem nevoie să «sărim» din cînd în cînd în Europa, pentru a ne menține echilibrul intelectual. Pentru a respira aerul culturii, mai pur decît cel al afacerilor.



În postură de machior
al lui Jack Nicholson
(Polanski pe platoul
filmului «Chinatown»)



Un rechin pentru posteritate:
Steven Spielberg
pe platoul filmului «Fălci».
Pe fotografie,
Spielberg scrie:
«Un gând bun
revistei «CINEMA»».

și inconștient. Nu vreau să știu că anumite lucruri sînt imposibil de făcut. Adevărul e însă că orice film e foarte complicat de făcut. Pe de o parte, trebuie să ții seama de continuitatea dramatică a acțiunii, de atmosferă și, pe de altă parte, de cei 50 pînă la 100 de oameni, actori, tehnicieni, care-ți stau toți pe cap. Fiecare cu temperamentul și problemele lui. Așa încît regizorul, pe lângă postura de creator, trebuie să și-o mai asume și pe cea de mamă, tată, psihiatru, analist, etc., etc.

R.A.: Și asta la vîrsta de 26 de ani...

S.S.: Vîrsta asta e o iluzie. În realitate sînt mult mai bătrîn. Am 260 de ani.

R.A.: Crezi că vei putea ajunge să ți se recunoască stilul, fără a fi nevoie ca spectatorul să-ți vadă numele pe generic? Ca în cazul lui Hitchcock sau Renoir?

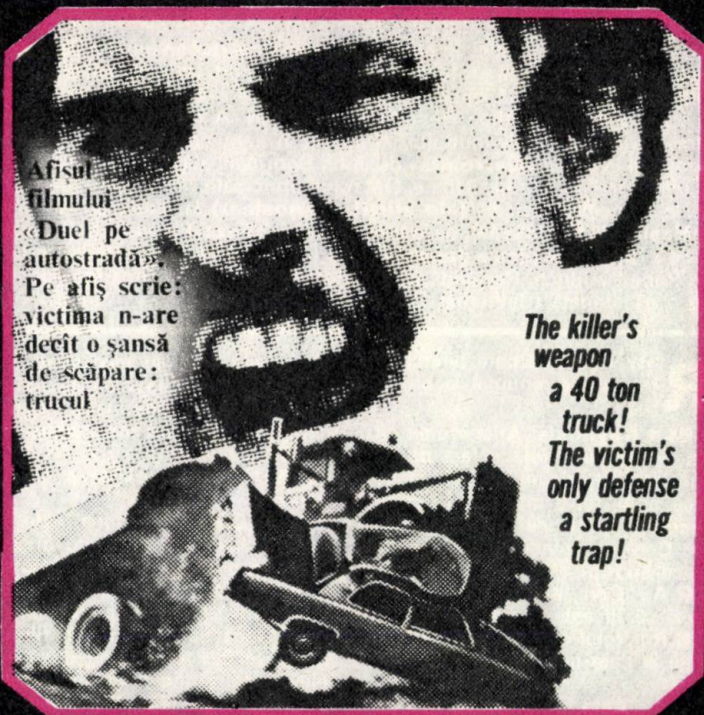
S.S.: Sună cam pretențios întrebarea asta. Răspund și eu cu o întrebare: de ce nu?

Un autor în vîrstă de 260 de ani

La 23 de ani, Steven Spielberg a realizat un film de televiziune, preluat de studiourile cinematografice, distribuit în lumea întreagă: «Duel pe autostradă». A realizat nenumărate scurt-metraje artistice și a reușit să semneze mai multe episoade din serialul «Columbo», ceea ce este o performanță profesională, în condițiile de extremă rapiditate în care se turnează acest serial (ținînd seama și de realele sale calități). Filmul «Sugarland Express», cu Goldie Hawn, a fost un mare succes de public, iar acum, Spielberg povestește, în filmul «Fălci», lupta unui orașel de pe coasta Atlanticului cu un rechin.

Ray Arco: Filmul «Fălci» este cred un risc pentru un tînăr regizor. E o poveste foarte dificil de filmat.

Steven Spielberg: Sînt tînăr





Idealul? Să fac și film și teatru și televiziune

Burt Reynolds și-a petrecut copilăria într-un orașel din Florida, unde tatăl său era șeful poliției. În colegiu s-a remarcat ca bun jucător de baseball și a ajuns chiar un profesionist al acestui sport. Un accident de automobil l-a determinat să renunțe la base-ball. Cariera de actor și-a început-o în compania lui Charlton Heston pe Broadway. A renunțat și la teatru, atras de mirajul Hollywoodului. A apărut în nenumărate seriale. A fost remarcat în filmul «Dezrobire» de John Boorman, alături de Jon Voight. În ultimii trei ani a turnat 8 filme. Opt roluri principale, într-o gamă mergînd de la comedia muzicală («În sfîrșit, dragostea») la filmul de aventuri («Mașinăria ticăloasă»), de la filmul polițist («Fuzz») la western («Omul care a iubit-o pe pisica dansatoare»). În ultimul său film, «Busculada» de Robert Aldrich, Reynolds interpretează rolul unui polițist îndrăgostit de o prostituată (Catherine Deneuve).

Ray Arco: Îți pare bine sau rău că ai renunțat la base-ball?

Burt Reynolds: Atîta vreme cît am succes în ceea ce fac, nu-mi pare rău. Și oricum, un rol, cît de greu ar fi, tot e mai simplu decît capetele sparte de pe terenul de joc. Ceea ce nu înseamnă că nu-mi place sportul.

R.A.: Care din rolurile jucate crezi că îți este mai potrivit?

B.R.: Rolul cel mai potrivit este rolul la care luerez. Adică ultimul rol.

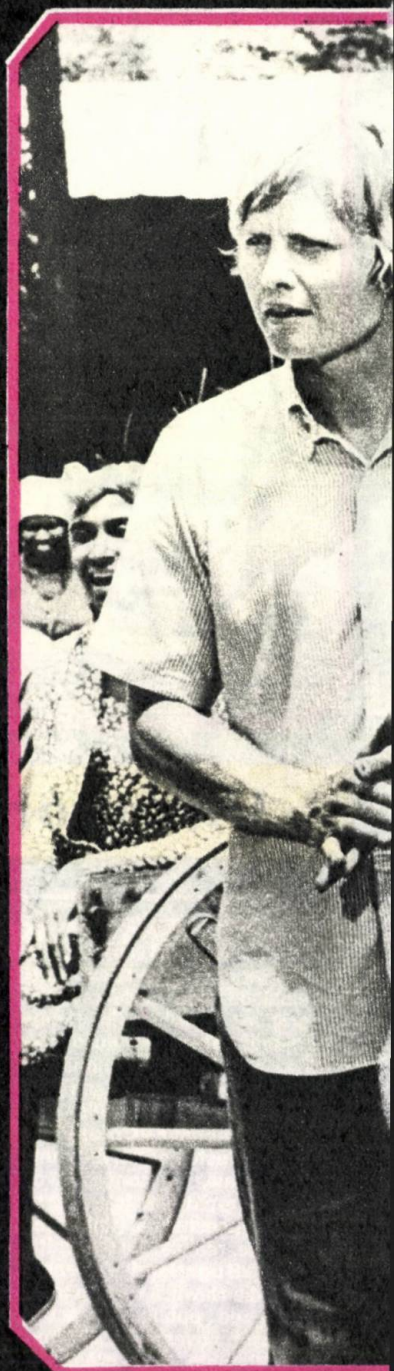
R.A.: Asta înseamnă că nici un

rol nu te-a atras în mod special?

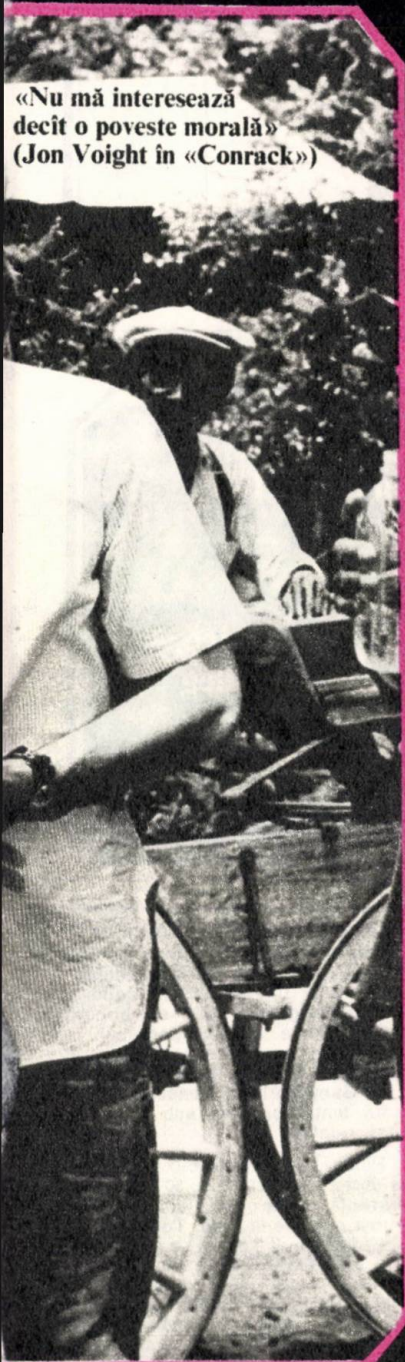
B.R.: Nu. Asta înseamnă că sînt optimist. Cred totdeauna că ultimul film mă avantajează mai mult decît celelalte.

R.A.: Crezi că există o «chemare» a actoriei?

B.R.: Cred că actoria este o meserie care nu se poate învăța decît din practică. O dată ajuns la succes însă, munca se întefiște. N-ai voie să pierzi timpul, să lenevești. Dacă nu poți juca în filme, atunci să faci televiziune, dacă nu televiziune, atunci teatru. Ideal ar fi să le faci pe toate trei deodată.



A gîndi,
o activitate
neplăcută?



«Nu mă interesează
decît o poveste morală»
(Jon Voight în «Conrack»)

pună spectatorii pe gînduri. Numai așa simt că particip la viața oamenilor din jurul meu. Numai așa simt că nu mi se scurge viața printre degete.

R.A.: Din păcate, aceste filme sînt prea puține. Publicul este dopat cu filme pline de împușcături.

J.V.: Asta nu înseamnă că filmele de aventuri nu sînt bine-venite. Dar dacă singurul barometru al producției este casa de bilete, asta poate duce la o scădere a nivelului artistic și ideologic al filmului. Nu-i mai puțin adevărat că un film trebuie să

aducă cam de zece ori cît s-a investit în el. Numai așa se pot acoperi cheltuielile de distribuție și se poate cîștiga ceva. Iar producătorii consideră că e mai bine să ofere publicului filme care nu obligă la gîndire. Ca și cum gîndirea ar fi o activitate neplăcută.

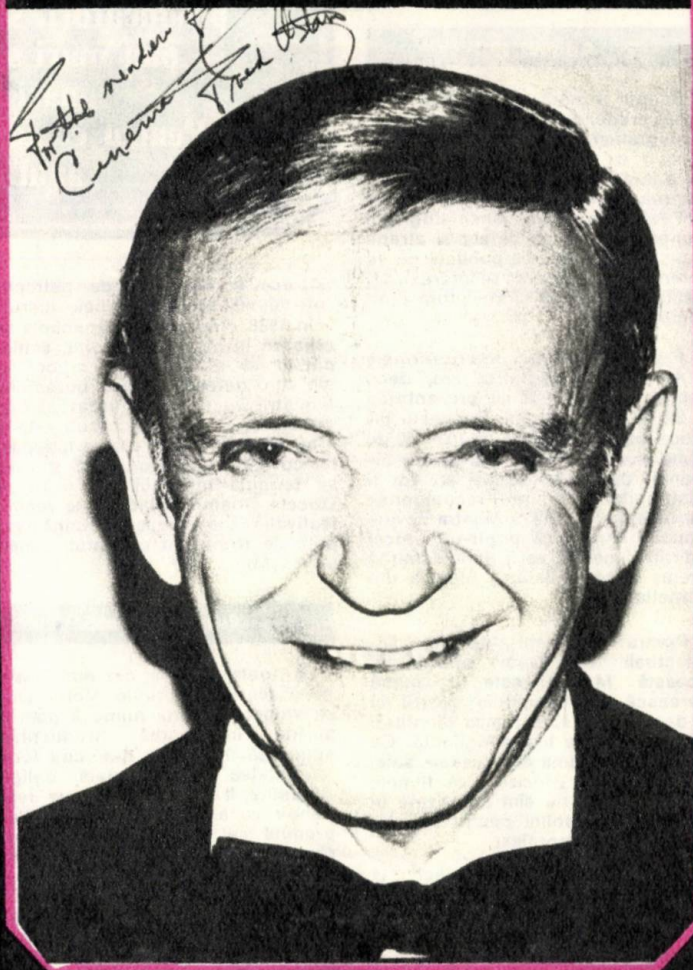
R.A.: Care crezi că e soluția?

J.V.: Soluția e ca noi, cei din breaslă, să nu uităm că există o mare fracțiune din public, pentru care a gîndi, cînd vede un film, nu înseamnă neapărat un chin insuportabil.

Pentru cititorii revistei «CINEMA»

de la Fred Astaire

(fostul rege al step-ului, azi)



Ray Arco: Se spune că refuzi foarte multe roluri...

Jon Voight: E adevărat. Și cred că nu sînt singurul. Nu mă interesează decît o poveste din care să se poată trage o concluzie morală, o poveste care să

Hora peliculelor



După câteva tentative fără rezultat, Festivalul de la Veneția rămâne, cronologic, prima competiție reglementată. El a fost creat la inițiativa sculptorului Antonio Mariani, secretar general al Expoziției Biennale de artă contemporană, și cu totala aprobare a contelui Volpi, președintele sus-numitei bienale.

August 1932

Scopul urmărit nu era, cum s-ar putea crede, de a promova arta cinematografică paralel cu artele plastice, ci cu mult mai prozaic, acela de a atrage ceva mai multă lume pe lagună. Ne aflăm în 1932. Sînt primii ani ai sonorului, cinematograful cunoaște vîrsta sa de aur și atrage mulțimile, în timp ce publicul nu se interesează încă, cum se interesează astăzi, de pictura și sculptura contemporană.

Prima Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica are, deci, loc în august 1932 cu prezentarea a 29 de lung-metraje. Succesul înțrece toate așteptările. În 1934, 50 de filme reprezentînd 17 țări își vor înfrunta forțele. În același an vor fi distribuite și primele recompense iar începînd din 1935, Mostra devine anuală. Numai că printr-un obicei adoptat imediat va fi numită multă vreme (încă și astăzi), Bienala din Veneția.

Pentru cineaștii italieni, intelectuali de toate orientările, această Mostra este o mană cerească. Ea constituie pentru ei o deschidere spre lumea dinafară, căci cenzura e foarte vigilentă. Ca să ne dăm seama de excesele sale, e de ajuns să precizăm că filmele lui Mae West nu sînt autorizate în Italia lui Mussolini pentru că sînt considerate «morale».

Cu toate acestea, o proiecție la Palazzo, special construit la Lido pentru festival, nu înseamnă implicit că filmul are o șansă să treacă în circuitul normal de distribuție. De unde interesul pentru ceea ce se

Ce este
un festival cinematografic?
Un loc unde
«se arată» filme,
actori, regizori,
producători, staruri fotogenice,
se pun mari speranțe, se culeg
mari decepții.
Pentru ca totul să reînceapă
anul următor

petrece la Lido. Iar de petrecut, într-adevăr se petrec unele lucruri!

În 1936, Herr Doktor Goebbels se erijează în maestru absolut, schiopătînd și surizător, în smocking alb cu o garioară roșie la butonieră. Miniștrii Ducelui inaugurează și trag concluzii, țin discursuri care n-au decît un raport foarte îndepărtat cu arta cinematografică și care se termină invariabil cu «Viva il Duce!» Doamna Ciano este regina festivalului, iar gărzile întîmpină oaspeții de frunte cu un salut roman ireproșabil.

Filme în ceață

Cu toate acestea, cinematograful nu-și pierde drepturile. Volpi, șiret ca vulpea al cărui nume îl poartă, suride în barbă. Ireductibilii spumegă în tăcere: n-ai ce-i face, celebritatea internațională obligă. Și, astfel, îl vedem în 1937 pe Jean Renoir cu a sa *Mare Iluzie* luînd premiul cel mare. După «victoria răsunătoare» din Etiopia, italienii îngrețoși ridică din umeri în fața acestui film pe care-l consideră subversiv și primejdios. N-au lipsit nici manevrele oculte și subterane care să împiedice acordarea premiului. Dar juriul internațional

își vede de treabă. Anul următor vine rîndul filmului lui Marcel Carné, **Suflete în ceață** (Quai des brumes). Aceeasi Mostra va consacra celebritatea unei tinere actrițe suedeze, Ingrid Bergman, care se bucură de un mare succes personal în **Chip de femeie** inspirat după o piesă de Francis de Croisset, pe care Gaby Morlay o crease pe scena unui teatru parizian sub titlul «A fost odată».

Palazzo are o veritabilă sucursală la hotel Excelsior, la 50 de metri distanță, un alt palat situat pe magnifica plajă de la Lido. Toți oaspeții «autohtoni» de seamă se află cazați aici, se întîlnesc la bar sau pe plajă, discută, comentează și se infurie nu o dată împotriva unui juriu internațional cu care trebuie să se poarte cu mînuși. Ca aceste personalități să nu vină în contact cu muritorii de rînd și în același timp ca să fie scutiți să-și ude picioarele pe timp de ploaie, un pasaj subteran este construit între hotel și Palazzo. Domni în smokinguri albe, doamne în rochii de seară, decoltate, acoperite de bijuterii, țișnesc din subzol asemenea unor suflete dam-nate scăpate din infern. Printr-o ironie de care nu o dată este răspun-zătoare soarta, această intrare subterană se învecinează cu closetele,

iar femeile care îngrijesc aceste closete în șorturi albe și cu prosopul pe braț, sînt primele care să-l întîmpine pe acești invitați aleși pe sprînceană.

În acest an, al Anchluss-ului, se află la Lido peste 60 de gazetari reprezentînd marele Reich și numai vreo 10 ziariști francezi. Printre ei, doi tineri svelți, timizi, pierduți în această mulțime de notabilități diverse: Henri Langlois și Georges Franju, pe vremea aceea asociați întru crearea Cinematecii franceze, veniți la Veneția pentru a prezenta o retrospectivă.

În 1939, Franța și Marea Britanie

Război sau nu, credincioasă clasicului «panem et circenses». Mostra continuă dar în format redus, pentru că multe țări nu mai pot participa.

În 1943 se renunță la festival, în urma evenimentelor care se petrec în afara și în interiorul Italiei.

Festivalul nu se reia decît în 1947, la Palatul Dogilor din Veneția mai întîi, apoi la Lido, într-un Palazzo renovat. El își schimbă de mai multe ori directorii și se menține tîrș-grăpiș.

În 1960, profesorul Luigi Chiarini, mare erudit care detestă frivolitățile,

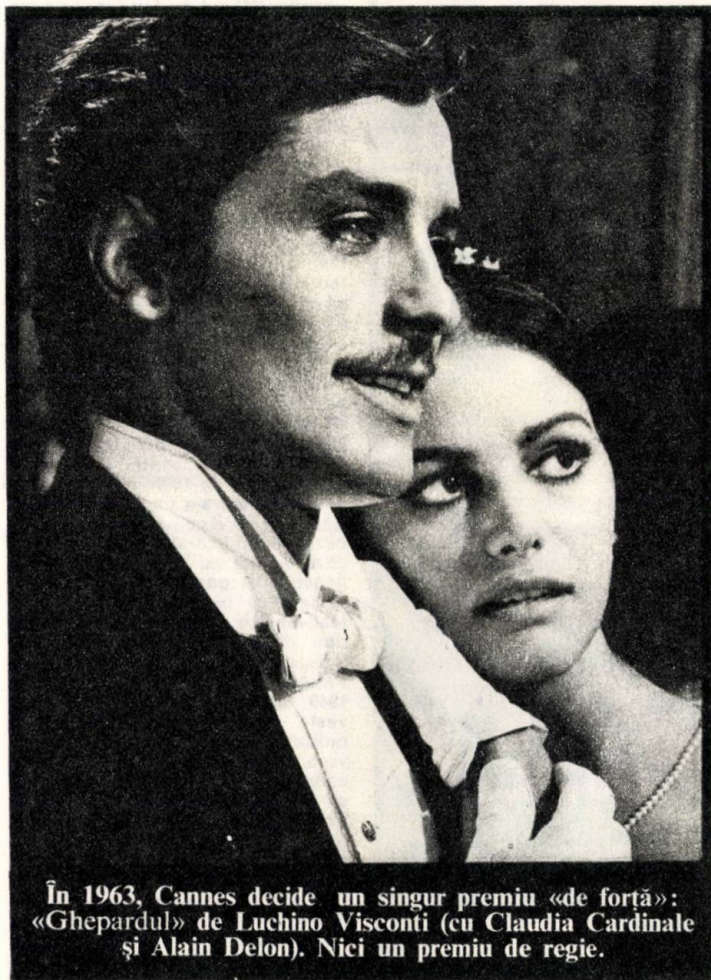
lui. Gazetar reputat, el izbutește să determine votarea noilor statute, de mult timp propuse și veșnic amîinate, deoarece Camera Deputaților avusese mereu alte afaceri mai urgente de rezolvat. Dar este prea tîrziu pentru a repune festivalul pe roate. Obosit de atîtea atacuri, sau poate prevăzător, Rondi demisionază. Viitorul ne va spune dacă trebuie să-l regretăm sau nu. Se pare că el avusese intenția să restabilească juriul și palmaresul, pentru că, cum ar spune Steve Passeur: «un festival e ca o cursă de cai, trebuie să existe un învingător».

In ritm de croazieră

În primăvara anului 1939, guvernul francez semnează un acord cu municipalitatea orașului Cannes în vederea organizării unui festival al Franței și se fixează ca prima ediție să aibă loc la data de 2 septembrie 1939. Festivalul este inaugurat în prezența lui Louis Lumière, președintele său de onoare. Din păcate însă, și din motive, vai, prea bine cunoscute (începe războiul!), a doua zi va cădea cortina, fără ca măcar să fi avut loc proiecția unui singur film...

În 1945 se reia dosarul festivalului și se obține aprobarea guvernului pentru ca acesta să înceapă în anul următor. Primul festival de la Cannes este deci inaugurat la 20 septembrie 1946, la Cazinoul Municipal, în așteptarea construirii Palatului Festivalurilor de pe Croazetă. Datorită eforturilor lui Robert Favre Le Bret, aflat la conducerea festivalului de la înființarea lui, Cannes devine manifestarea cea mai importantă din lume prin cantitatea de filme proiectate, prin importanța lor pe plan artistic, prin numărul de profesioniști pe care îi atrage și prin cifra de afaceri pe care o realizează.

De altfel primul palmares de la Cannes este de o elocință care nu mai are nevoie de comentarii: premiile au fost acordate filmelor **La Bataille du Rail** al lui René Clément, **Simfonia Pastorală** de Jean Dellanoy, **Scurtă întîlnire** de David Lean, **Roma, oraș deschis** de Roberto Rossellini, **Maria Candelaria** de Emilio Fernandez, **Ultima șansă** de Leopold Lindtberg. Adică filme care au devenit aproape toate «clasice» ale cinematografului. La început filmele străine erau adeseori prezentate fără subtitluri în limba franceză. De unde o cascadă de mici incidente și proteste pentru că, după cum se știe, francezul nu prea e poliglot. De unde, de asemenea, amenințările, reînnoite de atîcîni în fiecare an, pentru diferite motive, ale lui Favre Le Bret, de a-și da demisia, de a lăsa totul baltă ca să se ducă să cultive varză în Elveția sa natală. Pentru binele festivalului,



În 1963, Cannes decide un singur premiu «de forță»: «Ghepardul» de Luchino Visconti (cu Claudia Cardinale și Alain Delon). Nici un premiu de regie.

refuză să participe la Mostra. Era și firesc după ceea ce se petrecuse la München. Festivalul însă se desfășoară aproape normal, într-o stranie atmosferă de liniște dinaintea furtunii. Goebbels, din ce în ce mai surlizător, și doamna Ciano, din ce în ce mai prezentă. Dar la 25 august, cea mai mare parte din festivaliști fug care încotro de la Lido. Și pe bună dreptate.

interzice orice mondenitate, renunță la juriu și la palmares, încercînd să dea Mostrei un caracter experimental, opus cinematografului așa-zis comercial. Drept care își ridică în cap negustorii și hotelierii din oraș, ca și pe o mare parte din cineasți. Succesorul său efemer nu izbutește, nici el, să concilieze ce nu se poate concilia. În 1971, Gian Luigi Rondi este numit la conducerea festivalu-



După «Palme d'Or» obținut de «Scurtă istorie», un nou film românesc ia un mare premiu, cel de regie, acordat lui Liviu Ciulei pentru «Pădurea spinzuraților» (Cannes, 1965)



1968. Festivalul de la Cannes este întrerupt. Filmul cel mai așteptat a fost «Anna Karenina» de Aleksandr Zarhi, cu Tatiana Samoilova în rolul titular.

Intrarea în arena mondială a filmului din lumea a treia («Antonio das Mortes» de brazilianul Glauber Rocha, Premiul pentru regie, Cannes, 1969).



el nu și-a pus niciodată amenințările în practică.

Palatul Festivalurilor a fost aproape terminat în 1947. Spun aproape, pentru că o furtună era cit p-aci să-l zboare acoperișul. Aceeași furtună i-a împiedicat pe invitații plecați să ia parte la dejunul din insulele Lérins (dejun tradițional) să se înapoieze la Cannes: marea se dezlănțuise. A fost o noapte de pomină, în care festivaliștii s-au aciuat care pe unde au nimerit, prin ruinele castelului în care Dumas-tatăl își închisese celebra sa «Mască de fier». În timpul desfășurării acestui festival au parvenit la Cannes rezultatele Mostrei venețiene (Leul de Aur fusese acordat filmului cehoslovac *Sirena*). Rivalitatea între Cannes și Veneția părea să devină primejdioasă. Veneția invocă vechimea sa. Cannes replica: nu poate exista o continuitate între vechiul festival fascist, suspendat în 1943, și actualul. Până la urmă, un acord a fost semnat între cele două manifestări, un acord în virtutea căruia ele urmau să aibă loc alternativ, la doi ani o dată. Cannes a cedat anul 1948 Veneției. Dar în 1949, violând acordul, Lido își organizează festivalul său. Ca să nu coincidă cu Mostra care-și păstrase datele dinainte de război (sfârșit de august-început de septembrie), și ca să țină seama de dorințele hotelierilor și negustorilor cannezi, s-a hotărât ca festivalul de la Cannes, să aibă loc, de aici înainte, în primăvară (aprilie-mai). Rămăsese, deci, prea puțin timp pentru a organiza o competiție în 1950. Drept care în anul acela nu s-a ținut decât o mică Săptămână a cinematografului francez, în cursul căreia șase filme franceze inedite au fost prezentate cineaștilor și gazetarilor străini. Dar o dată cu primăvara anului 1951, festivalul de la Cannes pornește în ritm de croazieră anuală.

Existau toate premisele pentru ca Palatul Festivalurilor să fie gata în 1949. Și chiar a fost în ceea ce privește accesul publicului. Dar culisele, dar cabinele, ce să mai vorbim?! Cum regulamentul, care cerea ca orice film străin participant să fie subtitrat în franceză, nu prea era respectat, a fost necesar să se traducă unele filme «pe viu», la microfon. Totul a început cu un film german. Situația era cornelleană: pentru prima oară foarte tinăra Republică Federală participa la o manifestare cinematografică internațională. A i se refuza filmul pentru că nu fusese subtitrat (din lipsă de timp) ar fi fost un afront. Pe de altă parte, a proiecta un film german fără traducere era la fel de imposibil. Deci, nu rămânea decât o soluție, aceea de a se încerca un soi de traducere simultană. A fost instalată o interpretă în cabină, care cabină nu avea de nici unele. Pentru a auzi sunetul original și a-l putea transmite, nefericita traducătoare fusese instalată pe o ladă subredă de împachetat săpun, pripășită pe acolo nu se știe cum. Căștile care i-au

fost aplicate cu chiu cu vai la urechi, fuseseră recuperate de pe un submarin german capturat de către inginerul de sunet și erau prinse între ele cu niște capete de sfoară. Microfonul «împrumutat» de la Radiodifuziunea franceză fusese plasat în fața unei ferestruici de la cabină, în așa fel încât să-i permită interpretei să urmărească filmul, ca să poată să-și acorde comentariile cu acțiunea de pe ecran. Treabă și asta nu prea simplă, pentru că îndrăznețea traducătoare era înspăimântător de mică. Până la urmă, spectatorii ultimelor rânduri de la balcon au auzit comentariul pe două nivele sonore: direct, prin ferestruica căscată, și indirect, prin megafonanele instalate în sală. Oricât, de surprinzător ar părea, rezultatul n-a fost chiar catastrofal. Și pentru că nu s-a produs nici o catastrofă, obiceiul s-a împămîntenit. Alte filme, israeliene, argentinene, daneze, etc. au fost comentate în același fel. Lada de săpun, într-adevăr inconfortabilă, a fost înlocuită cu un fotoliu «împrumutat» de pe Croazetă noaptea, de către un masinist foarte înimos. Pentru ca traducătoarea să poată ajunge până în dreptul ferestruicii cu microfonul, s-au strîns din toate birourile anuarele de telefon ca să fie înălțat fotoliul. Într-o zi, în plină proiecție, o secretară intrată în panică și avînd nevoie, cum e și firesc, de aceste anuare, i-a luat, una cîte una, toate cărțile de sub fotoliu, încît nefericita comentatoare ajunsese să-și continue munca dintr-o poziție nu numai comică, dar și acrobatică. Pînă cînd, un șef de cabină mărîmimos a repus în funcțiune faimoasa ladă de săpun, găsită ca prin minune printre o serie de materiale inutilizabile îngîrămite prin colțuri.

În acel an, premiul cel mare, **La palme d'or**, a fost obținut de filmul lui Carol Reed, **Al treilea om**, inspirat de nuvela lui Graham Greene cu Orson Welles în rolul principal. Filmul a rămas celebru însă și datorită muzicii semnate de Anton Karas, cu un solo de gitară care a făcut înconjurul lumii.

Între timp, Europa de după război era în plină reorganizare. Federația internațională a Asociațiilor producătorilor de filme (F.I.A.P.F.) își reînălțase drepturile și reglementa toate festivalurile internaționale, stabilind statute valabile pentru toate, independent de regulamentele lor interne. După cum fusese stabilit, Festivalul de la Cannes se desfășoară în fiecare primăvară, în mai. A existat o singură excepție: cel din mai 1968, care a fost suspendat din cauza evenimentelor din Franța și a grevei generale. Această întrerupere a festivalului cannez a fost hotărâtă într-o duminică dimineață, cînd urma să fie prezentat filmul lui Aleksandr Zarhi, **Anna Karenina**, și din cauza circumstanțelor politice care depășeau cu mult interesele cinematografice, au existat repercursiuni în ceea ce privește festivalul. De la

această dată, Louise Fargette a devenit șefa biroului de presă, post cheie, post dificil și de nelăsat.

Palmaresul, oricare ar fi el, este sensibil, în principiu, de discuții contradictorii și adesea este cu adevărat discutabil, avînd în vedere diversitatea de gusturi. E foarte greu ca zece persoane venite din toate colțurile lumii să fie de aceeași părere. Dar cînd juriul e format din mai bine de două duzini de personalități, nimic nu-i mai deosebeste de un Turn Babel!

Iată un exemplu: în 1957, ca să ușureze munca agenților de presă și a trimișilor speciali ai cotidieneilor, Robert Favre Le Bret a comunicat ziariștilor palmaresul oficial la sfîrșitul după-amiezii: premiul cel mare, la **Palme d'Or** fusese atribuit

Bazin și John Grierson — nu vorbeau o limbă comună. Grierson nu știa decît engleza, iar Bazin numai franceza. Neputîndu-se înțelege și deci să ajungă la un acord, juriul a preferat să se abțină, decizie care, trebuie să recunoaștem, onorează noțiunea de «conștiință profesională». Au fost atribuite numai premile de interpretare: Mariel Schell pentru **Gervaise** de René Clément și lui Bourvil pentru **Traversins** Parisul de Claude Autant-Lara.

La furia italiana

Tot la Veneția, dar în august 1968, festivaliștii au urmărit conștentați «incidentele»: geloși, fără îndoială pe faimosul mai '68 francez,



În 1946, Michèle Morgan avea să intre în istoria cinematografului datorită «celor mai frumoși ochi din lume» și unui mare premiu obținut de «Simfonia pastorală» la primul Festival de la Cannes. După 25 de ani, «celebra privire» va prezida juriul festivalului- aniversare (1971).

filmului **Legea Domnului** de William Wyler (S.U.A.). Indignați, ziariștii prezenți au hotărît să formeze ei un juriu și să decerneze un contrapremiu. Au fost desemnate 30 de persoane, care au intrat în deliberare și, după mai bine de două ore, au constatat că nu se pot pune de acord asupra nici unui film. Obosit de atîta vorbărie, un critic a sugerat să se accepte alegerea oficială și să se renunțe la contra-premiu. Astfel lupta începută s-a terminat din lipsă de combatanți!

În 1956, la Veneția, juriul oficial a renunțat să mai atribuie «leii» de aur și de argint, din cu totul alt motiv: cele cinci personalități care constituiau juriul — între care André

italienii au contestat și au protestat în așa fel încît Mostra nu și-a putut deschide porțile timp de 48 de ore. Mai bine de douăzeci de intransigenți, avîndu-i în frunte pe critici, au manifestat pe faleză de la Lido, purtînd pancarte pe care se revendica un festival democratic, în care se condamnau statutele fasciste rămase totuși în vigoare de aproape 25 de ani! Carabinierii cu căștile pe cap, înarmați pînă-n dinți, păzeau palatul festivalurilor. Oaspeții străini făceau un fel de slalom printre carabinierii și jandarmii care nu prea știau ce atitudine să ia în fața ziariștilor străini, veniți de pretu-



Pentru 25 de ani de existență, în 1971, Cannes-ul are un invitat de onoare, un tânăr de 82 de ani: Charlot (împreună cu soția sa, Oona O' Neill)

tindeni, furioși că-și pierd astfel timpul, mai ales că nu puteau înțelege ce se petrece (sau mai bine zis ce nu se petrece). În marea sală a Palazzo-ului aveau loc întruniri, și cine voia lua cuvântul, dar micile discursuri de acolo nu aveau nimic de-a face cu cinematograful. Autoritățile trimiteau la fiecare jumătate de ceas un mesager cu cite un ultimatum, cerînd evacuarea sălii de bună voie pentru a nu fi silite să întrebuițeze forța. Dar nimeni n-ar fi vrut să se ajungă pînă aici și, după ce oratorii s-au saturat de discursuri și au constatat o oarecare somnolență la participanți, cînd ora s-a făcut tîrzie, sala s-a golit de la sine, ca prin farmec.

Întimplarea ține mai mult de folclor: «la furia italiană» și-a dat drumul după toate legile peninsulei. Carabinierii au avut, după aceea, probabil, o zi de concediu, iar festivalul s-a deschis cu o întîrziere de două zile.

Numirea lui Gian Luigi Rondi la conducerea Mostrei a stîrnit un alt val de proteste. Din 1971, breasla cinematografică italiană s-a scindat în două grupări: una pentru Rondi, alta împotriva lui. Chiar și FIPRESCI, uitînd de rolul ei, a încercat să boicoteze festivalul prin critica internațională. Tărilor socialiste au fost cele mai energice în combaterea acestei tendințe și, pînă la sfîrșit, premiul Federației internaționale a presei cinematografice (FIPRESCI) a fost atribuit, pe bună dreptate, filmului iranian, *Vaca de Daryush Mehjiu*.

În 1972, contestatarii, printre care figurau numeroși cinești și critici de stînga, au organizat un «antifestival» chiar în Veneția. S-au înscris nenumărate filme la această manifestare. După ce-și dăduseră, în scris, acordul lui Rondi, Jean Luc Godard și Gorin și-au retras din competiția oficială filmul lor **Totul merge bine** ca să-l prezinte la antifestivalul venețian. Multe filme însă nu au fost proiectate, deoarece adevărații proprietari (în sensul juridic al cuvîntului), producătorii, preocupati de aspectul comercial al problemei, s-au opus. În schimb, incidentul a dus la nesfîrșite discuții. Fiecare și-a exprimat acolo profesiunea lui de credință în legătură cu ceea ce înțelegea el printr-un festival democratic, popular. În acest timp, însă, la Lido, Mostra se desfășura ca de obicei cu participarea a nenumărate filme și cu retrospectivelor Mae West și Charlie Chaplin.

În 1973, nereușindu-se încă să se ajungă la un acord în privința modalităților de a organiza un festival renovat și negăsindu-se cineva care să accepte postul de director al festivalului, venețienii au trebuit să se mulțumească cu organizarea unor «Zile ale cinematografului italian», la care s-au prezentat 55 de filme din producția națională și 24 aparținînd celor 17 țări participante — toate aceste pelicule fiind inedite în Italia. Franța a fost prezentă cu **Uman, prea uman** de Louis Malle și **Francezzi, dacă ați ști** de Harris și Sédouy; **Frumoasa mască** de Bernard Paul și **Două memorii** de Jorge Semprun. «Zilele filmului

italian» s-au desfășurat între 29 august și 7 septembrie.

În 1974 povestea s-a repetat, dar «Zilele filmului italian» nu au mai avut loc în faimosul Palazzo al festivalurilor, ci în mai multe săli de cinema venețiene; în 1975, Mostra a revenit la Palazzo, fără a fi reușit să-și găsească orientarea și profilul.

Ofensiva criticii

Incidentele și neînțelegerile au și partea lor bună: așa s-a întîmplat cu Favre Le Bret care, sătul de reproșurile repetate din partea unor critici, precum că ar neglija tînăra cinematografie în favoarea gloriilor consacrate, a propus, în 1961, Asociației franceze a criticii de cinema să creeze o secție specială, paralelă cu festivalul de cannez, făcînd însă parte integrantă din el. Astfel s-a născut la Cannes, în 1962, Săptămîna internațională a criticii franceze. Disprezece critici, aparținînd asociației sus-citate, au selecționat 7—8 filme (opere de debut sau al doilea film) ale unor tineri cinești din toată lumea. Filmele au fost prezentate de cite două ori, în sala Cocteau sau chiar în marea sală, după posibilități. Succesul și prestigiul acestei secții crește din an în an, cu toate că manifestarea nu este competitivă: fiecărui participant i se înmînează o diplomă de participare și atîta tot. Dar simplul fapt al selecționării filmului reprezintă în sine o recompensă și o recunoaștere. Munca de selecționare este însă

titanică; ea are loc sub îndrumarea criticului Louis Marcorelles, însărcinat cu coordonarea. În 1972, echipa de selecționeri a trebuit să aleagă 8 filme din 82 lungi-metraje propuse. În 1973 s-au vizionat 105 filme. Această secție l-a descoperit pe Bertolucci, al cărui al doilea film, **Înainte de revoluție**, fusese prezentat în 1964. Tot prin ea, un mare număr de spectatori au putut vedea **Barica-dele de lut** de Jean Louis Bertucelli, **Kes** de Kenneth Loach, filmele lui Skolimovski, Alain Tanner, Peter Fleischmann și multe altele.

După ce au trecut prin această etapă de succes, numeroși cinești și-au văzut reputația consacrată de către festivalul oficial. Iată câteva exemple: în 1972, **Clopotele din Silezia** de Peter Fleischmann, **Po-pă, damă, valet** de Skolimovski — care au participat la competiție, în timp ce Alain Tanner făcea acum parte din juriu.

Filmofagii

Festival — înseamnă de asemenea recepții, recepții oficiale sau mai puțin oficiale. Recepții la care au acces, în principiu, toți participanții. Sînt însă și recepții la care invitațiile sînt trimise pe sprînceană. Aspectul acesta monden și-a pierdut acum prestigiul. Nu mai este de rigoare ținuta de seară. Bugetele limitate nu mai permit, ca altădată, organizarea de serate somptuoase. Mai ales că personalitățile «serioase» și-au manifestat dintotdeauna disprețul față de astfel de frivolități. Ele fac tot posibilul să nu fie invitate. Participarea — să recunoaștem — este o problemă de nivel de viață personal, pentru unii, iar pentru alții reprezintă posibilitatea de a economisi banii pentru o cină. Acolo poți minca pe săturate tot felul de san-vișuri și fursecuri, iar șampania și whiskyul se găsesc la discreție. Pentru unii din festivaliști, care nu sînt invitați în alte părți, aceste recepții sînt o mană cerească.

Etimologic vorbind, festivalul înseamnă sărbătoare. Anumite gazete se silesc să sublinieze importanța acestor «sărbători» colective (care pot fi cîteodată extrem de plicticoase) și la care unii, prin titlurile și calitatea lor, trebuie să participe. Sînt însă și festivități amuzante — și aceasta din mai multe motive: Întîlniști persoane interesante; în- nozi «relații» folositoare. Adevărul este însă că festivalierii serioși, conștiincioși, recunoscuți ca «filmo-fagi» notorii interesați de manifesta-rea propriu-zisă sînt mereu în criză de timp. La Cannes, de exemplu, vin din toate colțurile lumii — în medie — 500 sau 600 de critici de film, cronicari, reporteri de radio și televiziune. Pentru acești oameni festivalul înseamnă un maraton epuizant. Se întîmplă chiar ca un film să placă sau nu, din motive foarte subiective, care n-au nimic de-a face cu calitățile sau defectele

lui, și această din pricina oboselii. Juriul internațional, al cărui membri au fost aleși dintre personalități proeminente ale diverselor sectoare cinematografice (și chiar din afara ei, cum a fost de pildă Georges Si-menon, președinte al unuia dintre festivalurile canneze) este și el su-pus surmenajului acesta care gene-rează și subiectivitatea: În 1962, premiul cel mare de la Cannes a fost atribuit unui film brazilian care, ul-te-rrior, la Paris n-a putut ține afișul nici măcar o săptămînă.

Una dintre problemele spinoase ale unui festival cinematografic, e-chivalent cu quadratura cercului, este selecția: fiecare țară este invi-tată să-și desemneze candidatul sau candidații. Selecționerii nu pot apre-cia această alegere intrucît nu pot

prefera alte filme, pe care nu le-au văzut fiindcă ele nu au trecut grani-ța țării respective. Această situa-ție creează numeroase fricțiuni și chiar incidente semi-diplomatice. Din acest punct de vedere, în Franța, lucrurile se prezintă astfel: minist-e-rul afacerilor externe dorește ca un număr cît mai mare de țări să par-ticipe la competiție. Direcția festi-valului cere să vadă înlîi filmele, și apoi să lanseze invitațiile — în func-ție de valoarea peliculelor. Însăși această alegere reprezintă un cuțit cu două tăișuri — și de aici importan-ța pe care o capătă diferența dintre un film «invitat» de Cannes — și un film «tîrîșit» pe cale oficială.

Alte festivaluri țin să-și aleagă singure filmele și nu numai din lot-ul selecționat de comisia specia-lizată. Așa se nasc alte discuții, în care funcționează din plin legea compensației: dacă se cedează pen-tru un anumit film, se reclamă acor-dul pentru altul, ș.a.m.d. Aceste «tîrîșeli» sînt imposibil de evitat. Fiecare este stăpîn la el acasă, iar gustul publicului diferă de la o țară la alta. Filme care au avut mare succes în Germania Federală, în Franța trec neobservate. Și invers. Mai există și filme «de prestigiu». Ele sînt proiectate, de obicei, «hors concours», mai ales cînd este vorba de un regizor ilustru. Dar sînt și mari regizori care nu admit ca filmul lor să fie prezentat în afara concu-rsului, de exemplu Luchino Vis-con-ti. Există și superproducții sau filme mai modeste care, nesînuindu-se pe linia generală a manifesta-rii, sînt păstrate pentru seara des-chiderii sau cea a închiderii festi-valului — cînd, prin tradiție, nu se proiectează filme în competiție.

Mai există și vedetele invitate ca să se dea un plus de strălucire acestorii seri excepționale. Ele cer — de obicei — un onorariu substanțial și achitarea notei de plată la croitor, costul deplasării coaforului perso-nal, etc. Nu e mai puțin adevărat, că în evoluția generală a festivalu-rilor, aceste obiceiuri au început să dispară.

Sînt invitați, în mod automat, auto-rii și interpreții principali ai unui film. Toți aceștia sînt supuși tor-turii conferințelor de presă. Criticii foarte serioși nu prea asistă la ele: dacă au întrebări pertinente de pus, le displace să o facă în fața unor gazetari curioși și flămînzi de inedit. Ei fac în așa fel încît să se întîlnească cu autorii și actorii în cerc restrîns. Evident, dacă este vorba de o con-ferință de presă cu Hitchcock, ni-meni nu o ratează: persoana este atît de fascinantă ca și filmele sale, iar replicile lui spirituale sînt ce-lebre. Dar pe lîngă o asemenea ex-cepție, cîți alți autori, intimidăți sau aroganți — care ocolesc întrebările sau răspund în doi peri — nu fac decît să ne pierdem timpul!

Vera VOLMANE

Președinta criticilor de cinema și televiziune din Franța

1973. Președinta Festiva-lului de la Cannes, Ingrid Bergman sau «regina festi-valului» cum a fost supra-numită. (În fotografie ală-turi de fiul ei, Robertino Rossellini)





O actriță
se autodescoveră
parcurgând drumul
spre
conștiința socială



«Femeie-obiect», zic unii, actriță conducându-și genial reclama «feministă» în timpul liber, zic alții, nenumărate reportaje cu nenumărate fotografii înfățișând ba actrița-sexy, ba frunțașă unor manifestatii antirăzboinice... Care este deci adevărata Jane Fonda? Felul în care Jean Fonda se autodefineste pune capăt speculațiilor. «Multă vreme (scrie Jane Fonda în Jurnal din Vietnam) n-am trăit decât pentru toalete, eram perfect integrată unei culturi artificiale — este un fapt cunoscut că starul lipsit de conștiință socială care eram, a contribuit la propagarea acestei așa-zise culturi.

Pentru mine acum, nu este vorba numai de a mă sustrage acestor influențe; mă gândesc și la ce înseamnă exportarea unei asemenea culturi în alte țări». Prezintă la Leipzig la un festival de scurtmetraje derulat sub semnul «Filmele lumii pentru pacea lumii», Jane Fonda a declarat: «Nu sînt aici în calitate de actriță, ci de luptătoare, de combatantă, reprezentînd mișcarea antiimperialistă în America».

Se știe că s-a încercat stabilirea unei paralele între activitatea ei și a Angelei Davis. Opinia Janei Fonda în această privință este, din nou, nu numai cea mai autorizată, dar și plină de semnificații în privința

destinului femeii din America de Azi: «Am făcut — spune ea — mai multe manifestații împreună. Noi două sîntem foarte diferite, începînd cu originea noastră și terminînd cu drumul pe care l-am urmat fiecare dintre noi. Totuși noi avem un obiectiv comun. În fluviul care crește neîncetat pretutindeni împotriva imperialismului american, mișcarea noastră pentru pace în Indochina nu a fost poate decât o picătură de apă, dar această picătură și-a îndeplinit menirea sa, găurind piatra (...). Curajul de opinie și încăpăținarea acestei femei minunate mi-au dat enorm de mult curaj pentru a continua lupta, în ciuda amenințărilor cu moartea și a animozităților al căror obiect

le la star la militantă



Femeia — revoltată
în realitate

sint».

Jane Fonda povestește cu multă amărăciune despre perioada în care actrița (superficială și nepăsătoare) a început să cunoască adevăratele realități sociale și politice: «Am pierdut mulți prieteni, dintre colegii mei actori, dar am găsit alții, cei mai buni».

Mai dificile au fost la început relațiile ei cu Henry Fonda: «tatăl meu este un om bun care n-a comis nimic murdar din punct de vedere politic la Hollywood; dar care n-a avut nici forța de a rupe cu acest mediu. Când am invitat invalizi de război americani acum câțiva ani în casa noastră și când m-am dus împreună cu ei să protestăm în fața Pentagonului și a

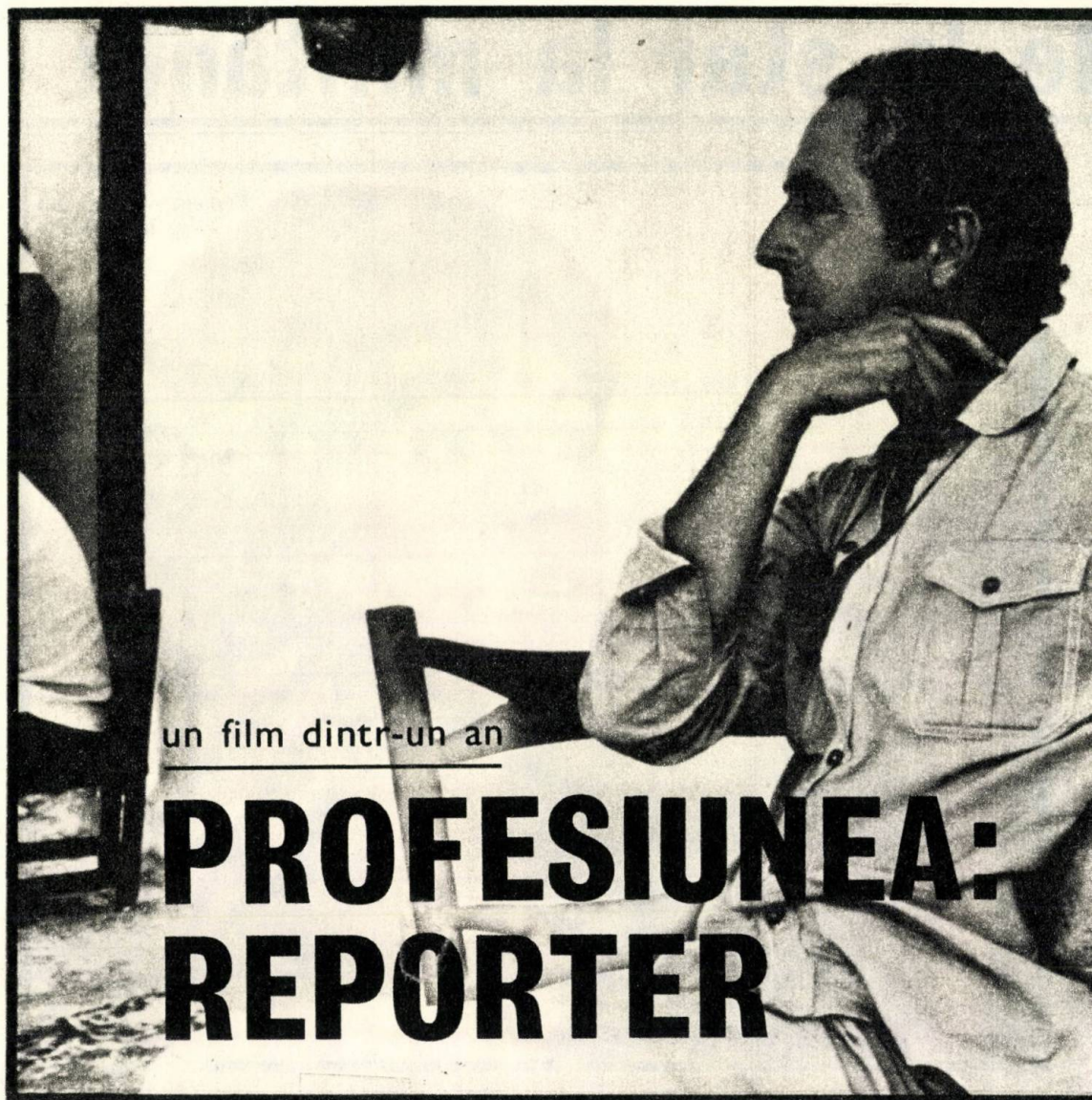
Casei Albe, am devenit, cum spunea el, fosta sa fiică. După ce mișcarea împotriva războiului din Vietnam s-a extins, tatăl meu a înțeles că noi nu sintem doar o mică sectă de revoltați».

Conștiința socială și activitatea sa de combatantă pentru pace au determinat-o pe Jane Fonda să-și reconsidere și activitatea sa de actriță: «Unul din momentele principale pentru mine a fost «Și caii se împușcă, nu-i așa?» cu Sidney Pollack ca regizor. Acest film, care a fost și angajamentul meu politic, m-a obligat de atunci să caut roluri serioase, în filme ale căror mesaje au mai multă greutate. Dar pînă să găsești la noi un bun autor și regizor, trece mai multă vreme.

Și pentru că un actor nu trebuie să-și piardă exercițiul, mi se va întîmpla din cînd în cînd să joc în vreun film de divertisment. În orice caz, aș vrea să reduc asta la minimum. Pentru moment (...) joc în prima coproducție americano-sovietică și (și tot pentru prima oară) intru în relație cu un star hollywoodian: Elisabeth Taylor (ce înseamnă hazardul!). Mai tîrziu voi produce eu însămi un film despre revoluția americană. Film în care vor juca tatăl meu, Henry Fonda, și fratele meu».

De la «femeia-obiect» la lupta pentru pace împotriva imperialismului, iată un drum exemplar al multor femei americane...

Radu GEORGESCU



un film dintr-un an

PROFESIUNEA: REPORTER



«Antonioni, scria Alberto Moravia pe vremea «Noptii» și a «Eclipsei», se aseamănă cu acele păsări solitare care cîntă doar cîteva note dar o fac zi și noapte. În toate filmele sale se fac auzite acele note și numai ele»; astfel, pornind de la această metaforă, putem spune «o singură notă dar de o mare profunzime pe tema dificultății raporturilor, urîteniei vieții moderne, dezolării destinului uman». Definiția moraviană apare exactă și în lumina acestui ultim film al lui Antonioni, «Profesiunea: reporter», cu o corecție esențială: discursul lui Antonioni poate să

apară, și chiar în mod sigur apare, ca un «singur vers», ca o singură notă; dar nu repetată de la un film la altul, ci compusă din diferite filme.

În «Profesiunea: reporter» deci, spectatorul nu va afla un discurs complet diferit de ceea ce pînă acum caracterizează opera lui Antonioni de la «Cronica unei iubiri» (1950) pînă la «Zabriskie Point» (1970). Dar acest discurs apare îmbogățit pentru cine are ochi să vadă și urechi să asculte și pătrunde dincolo de aparența filmului.

Aparența —adică subiectul, construcția narativă a filmului, este cea a unei trame polițiste (de altfel,

nu tocmai Antonioni își definise «Aventura» ca un roman de serie neagră pe dos?), fiind relativ simplă. Un ziarist de la televiziune, David Locke, încearcă să stabilească un contact cu răsculații dintr-o țară africană. Întorcîndu-se la hotelul său din acel loc îndepărtat de pe continentul negru, descoperă că vecinul de cameră, David Robertson, e mort. Atunci schimbă fotografiile de pe cele două pașapoarte, aduce cadavrul în camera lui, anunță hotelierul că Locke a murit și părăsește Africa. După o scurtă escală la Londra unde pătrunde pe ascuns în casa sa pentru a descoperi (sau poate știa deja) că soția sa are un iubit, pleacă

**Ultima realizare
a lui Antonioni
pare
o întrebare
adresată
filmului însuși:
Ce înseamnă
a vedea
fără
a înțelege?**



la Monaco urmînd indicațiile de pe biletul de avion al lui Robertson. Aici, după ce obține niște documente privind un trafic de arme, se împrietenește cu un alt negru care, luîndu-l drept Robertson, i se prezintă ca emisar al răsculaților și-i mulțumește pentru ajutorul dat în lupta lor. După un timp negrul este prins de reprezentanții guvernului țării africane, e interogat și torturat. Urmărind pas cu pas notele misterioase din agenda lui Robertson, Locke ajunge la Barcelona, unde, vizitînd construcțiile lui Gaudi, întîlnește o studentă la arhitectură (pe care o văzuse în fugă și la Londra) și care îl ajută să evite întîlnirea cu

Martin Knight, un producător de la televiziune prieten cu el, care aflînd de prezența lui Robertson la «moartea» lui Locke, îl căuta pentru a afla amănunte asupra morții acestuia. Dar continua fugă a lui Locke-Robertson dă de gîndit lui Knight și Rachelei (d-na Locke); ei încep să-l urmărească în toată Spania pe David care era însoțit de studenta în arhitectură. În acest timp emisarii guvernului respectivei țări africane cred că se află pe urmele prietenului răsculaților — Robertson. Și toți îl ajung din urmă într-un mic hotel dintr-un sat unde David se refugiase tot urmînd însemnările din agenda lui Robertson, parcă pornind pe urmele destinului acestuia. Aparatul descrie această concluzie a povestirii în două moduri: unul, foarte lung, durează 7 minute, compus dintr-o singură mișcare lentă care-l înfățișează pe David întins pe pat; piața încinsă de soare și aproape pustie se vede prin grile; fata, care între timp a ieșit și se uită către fereastra lui David; un bătrîn așezat și cîțiva copii se joacă în depărtare; sosirea unui automobil din care coboară negrul ce se îndreaptă spre intrarea hotelului; șoferul, un alb, se apropie de fata lui David și o întreabă ceva; negrul care se reîntoarce la mașină și pleacă în fugă; sosirea unei mașini a poliției, deci a unui alt automobil, din care coboară cîțiva funcționari, îmbrăcați în haine de oraș, și soția lui Locke; cu toții se îndreaptă către hotel (între timp aparatul de filmat a «ieșit» pe fereastră în piață și, descriînd un cerc în jurul său, privește acum fereastra hotelului din afară) intră pe coridorul ce duce la camera lui Locke unde fata încearcă să intre; camera lui Locke; corpul bărbatului întins pe pat cu fața în jos; polițistii; Rachel și fata tocmai intră; un funcționar constată moartea bărbatului; soția lui Locke afirmă că nu-l recunoaște; fata acceptă să-l identifice drept Robertson; și, un al doilea mod, o încadratură statică a fațadei hotelului în timpul nopții, luminată de reflectoare care prezintă o imagine calmă, lucrurile intrate în normal.

Filmul lui Antonioni, la care «Profesiunea: reporter» ne duce imediat cu gîndul, este «Blow Up», adică cu cel care din multe puncte de vedere poate fi considerat capodopera regizorului. În «Blow Up» ca și acum alegerea protagonistului, prin care, ca să spunem așa, regizorul filtrează «sentimentul realității», este primul indice al discursului lui Antonioni. Thomas din «Blow Up» e un fotograf, adică un

om care prin profesiunea sa păstrează un raport obiectiv cu realitatea, fixîndu-i datele concrete; David din «Profesiunea: reporter» e un ziarist, adică un om a cărui profesiune îl obligă să descrie «situații reale», să culeagă și să comunice sensul lucrurilor. Diferența dintre cei doi — una printre multe, se înțelege — este că situația lui David începe de acolo de unde se termină cea a lui Thomas. Pentru fotograf din «Blow Up» imposibilitatea de a descifra realitatea era concluzia la care ajungea după ce s-a autoiluzionat că poate să prindă pe peliculă lucrurile așa cum au fost. Pentru ziaristul din «Profesiunea: reporter», dificultatea de a cunoaște realitatea este tocmai punctul de plecare, subliniat prin tentativa eșuată a lui David de a intra în contact cu răsculații, prin mutismul interlocutorilor săi, prin prezența soldaților guvernului în deșert (aproape o barieră de netrecut pusă în calea cunoașterii), prin rătăcirile sa pe întinderile de nisip și prin deșertul însuși: un orizont continuu unde e imposibil să distingi direcțiile de urmat, drumurile. Vedem apoi în timpul filmului (secvența cu vrăjitorul în care David, în interviul filmat pe care Rachel și Knight îl reproiectează mereu, încearcă de a aplica propriile sale scheme culturale, întîmpină un refuz) că, așa cum spune nevasta în timpul unui flashback, David știe să se pună într-o situație reală, dar nu știe să poarte un dialog real.

Punctul de pornire al filmului este deci: starea de cunoaștere a protagonistului care încearcă să trăiască un raport iluzoriu cu realitatea, care nu are mijloacele (culturale și umane) pentru a o putea descifra, mai mult, pentru a identifica datele. De aici derivă decizia de a renunța la propria-i identitate, de a elimina propriu-i trecut, propriu-i viitor și de a trăi (sau de a încerca să trăiască) viața altuia, adică un viitor diferit de cel ce-i fusese predestinat. «Profesiunea: reporter» este tocmai povestea unei imposibilități: aceea, iluzorie, de a se sustrage rolului propriu, de a se autoanula, apăsînd trăirea unei alte vieți. Dar în primul rînd nu ajunge să te comporți ca un altul pentru a fi ca un altul: a copia actele pe care le presupui ca acel altul să le fi făcut (a urma itinerarul său, întîlnirile sale), nu înfirmă prima realitate care în cazul lui David continuă să-l urmărească în forma soției sale Rachel și a

amicului Knight care cred că urmăresc pe Robertson. A te comporta ca un altul înseamnă să accepți necunoscutele vieții sale, înseamnă să trăiești destinul său (care este să moară) fără ca acesta să fie al tău. Pentru că — așa cum spune povestea lui David, referitor la orbirea sa conștientă, odată redobândită vederea, mai întâi crede că vede, apoi refuză să privească, deci moare disperat de ceea ce vede și din această pricină nu mai putea «imagina» — orbirea noastră e totală: nu pentru că nu știm să ne vedem pe noi înșine și realitatea noastră proprie, ci nu știm (nu putem) să privim în absolut: «lumea așa cum e» ne înspăimintă, e ostilă, incognoscibilă. Și nimeni nu se poate iluziona că a depășit propria sa «orbire» fără să plătească cu alte necunoscute

angoasa de «a vedea»: cine vrea să iasă din propria sa viață, falsă, moare pentru că a rîvnit la adevăr.

Și de altfel care este adevărul? Antonioni nu investighează numai viața, datumul esențial al vieții este de a vrea (nu de a nu putea) să cunoști. El pune în discuție chiar limitele cinematografului însuși. Penultima secvență citată (precedată de o discuție semnificativă dintre David și fată în cursul căreia se face un schimb de informații asupra a ceea ce este real și asupra a ceea ce este aparent, e departe de a fi doar un act de bravură; ea reprezintă raportul dintre realitate și reprezentarea ei pe care Antonioni îl pune în discuție. Incadrînd fereastra ca un ecran, în interiorul căruia «se petrec evenimente» și minuiind aparatul de filmat în afara ferestrei, parcă dorind

să abolească reprezentarea și să acosteze treptat «evenimentele» — totul într-o singură secvență care abolește orice simbol al duratei reale — Antonioni pare să sublinieze în același timp iluzia și neputința cinematografului însuși.

Ca și fotograful din «Blow Up» cu aparatul său, reușim de fapt în cel mai bun caz să înregistrăm dar nu să pătrundem misterul lucrurilor. «Profesiunea: reporter» este o radiografie a imposibilității fiecăruia de a schimba destinul individual, a imposibilității tuturor în lumea occidentală de a surprinde sensul propriei recluziuni și fuga inutilă de sine însuși.

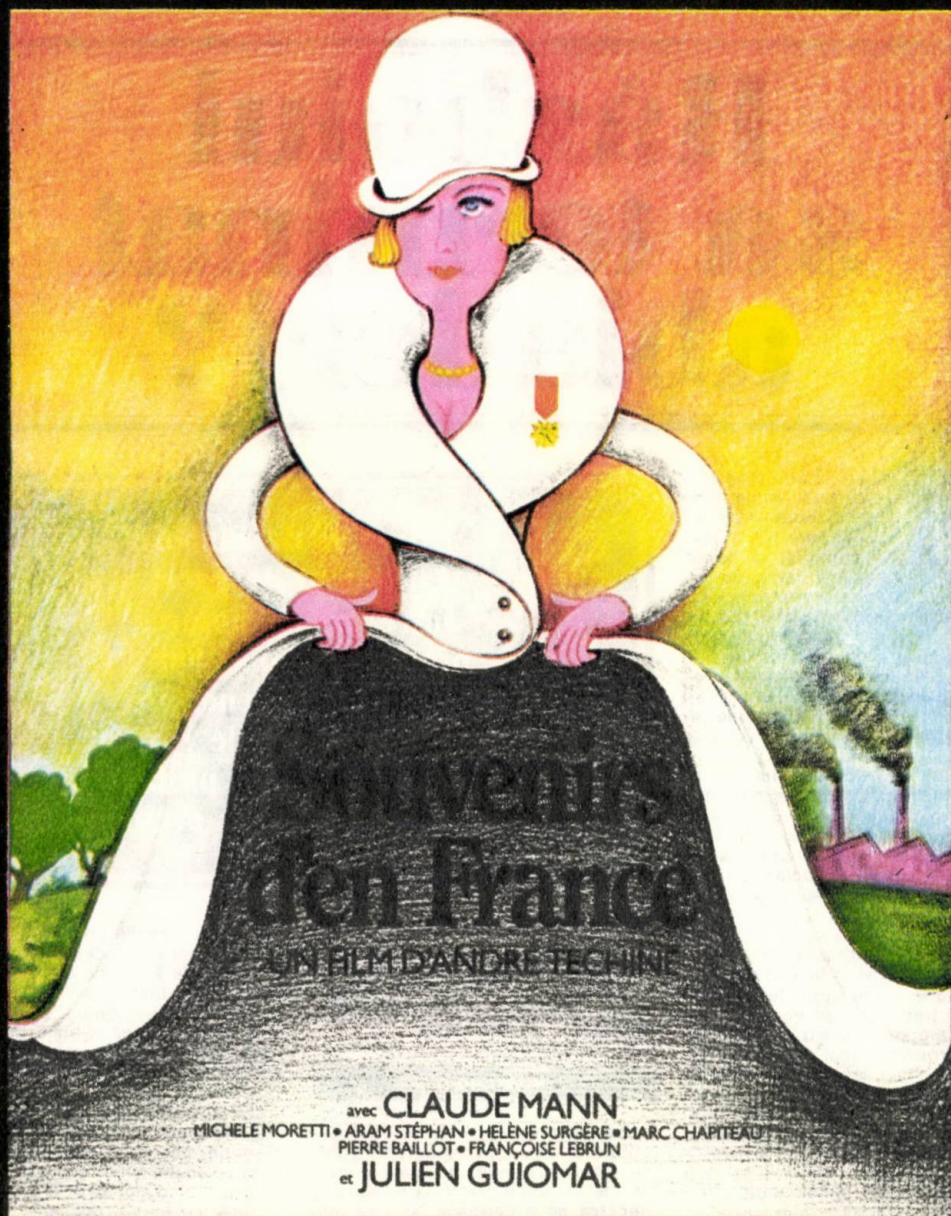
LINO MICCICHÉ

Președinte Festivalului de la Pesaro

Un film care pune în discuție limitele cinematografului însuși
(Jack Nicholson și Maria Schneider)



filmele anului 1976



«Souvenirs d'en France» — (cum să traduci ceva care mizează totul pe o sonoritate ce te poate duce cu gândul la o țară sau la o vîrstă — vîrsta copilăriei?) — filmul acesta al lui André Techiné, despre viața unor emigranți spanioli în Franța, a trezit incintarea multora. Dar mai ales a lui Roland Barthes care găsește că marele merit al peliculei stă în felul cum povestește autorul și cum folosește el prezența obiectelor, aduse parcă în cadru să vorbească ele despre oamenii care le folosesc. «Un film — spune Barthes, în care obiectele se dovedesc a fi într-adevăr inteligente... Un film care îl învață pe cineast că pentru el există un singur cuvînt sacru — taie!»

Războiul s-a terminat abia ieri?



Da, cinematografia poloneză revine asupra războiului cu încăpăținare. El a fost și continuă să fie un nesecat izvor de inspirație pentru această modestă cinematografie. Să fie aceasta o «fugă» sau o «metodă» de a-l pune pe om într-o situație fără ieșire? S-ar părea că o asemenea logică ar avea un sens în unele țări europene. Și anume acolo unde ultimul război, cu toate consecințele sale sociale și umane, poate fi considerat un episod încheiat istoriceste. Războiul a avut un complex de motive, o desfășurare dramatică, un epilog, după care s-a creat o situație nouă; în unele locuri, o serie de categorii umane, sociale și politice nu au ajuns prea departe de punctul de plecare. Trebuie notat pe margine că și, în asemenea caz, lucrurile nu sînt atît de simple. Istoriografia modernă — fără să mai vorbim de artă — nu consideră evenimentele trecute drept episoade închise, care se auto-explică printr-o logică proprie, ci mai degrabă fenomene deschise, legate de toate evenimentele petrecute înainte și după apariția lor. De aici necesitatea unei continue reevaluări a acestor fenomene; de aici cunoscuta expresie că fiecare generație își scrie propria sa istorie. Totuși tematica ultimului război nu a devenit în cinematografia țărilor apusene o oglindă în care să-și privească chipul generațiile următoare. Procesul de cristalizare a idealurilor democratice a avut loc în confruntarea cu fascismul. Mai târziu, pe măsură ce amintirile din perioada războiului au început să se estompeze, tema războiului începe să pălească, ea cedează locul surselor de inspirație din dramele și confruntările de idei, contemporane conglomeratului de situații în care se formează relațiile noi între oameni și între om și societate.

Dar, între timp, după cum scria

prin anii 60 un critic italian, în Polonia se perpetuează totuși senzația că războiul s-a terminat abia ieri sau continuă încă. E oare o obsesie generală a cineaștilor, a întregii cinematografii, a publicului?

Anotimpurile

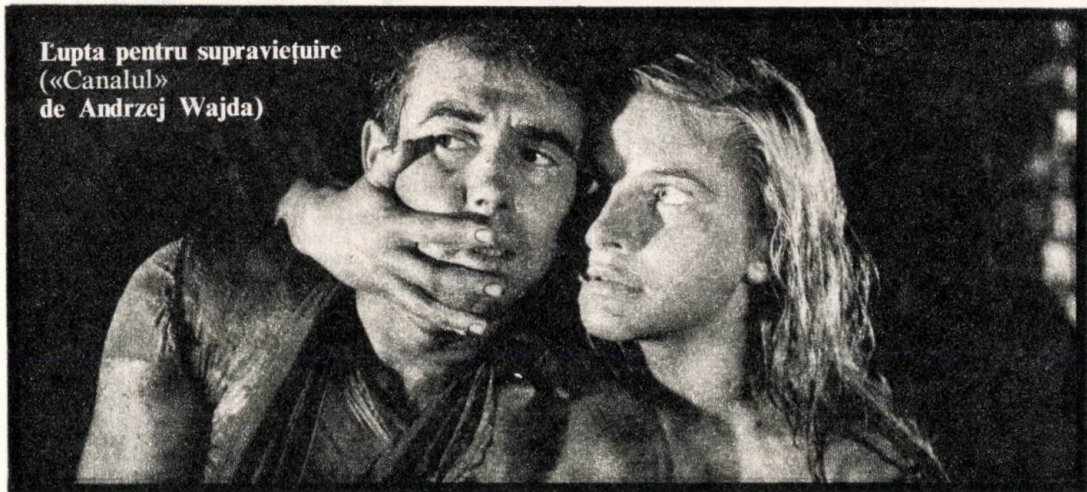
Da, deoarece tema războiului constituie pentru cinematografia poloneză ceva mai mult decît pentru multe alte cinematografii; ea își așează pecetea pe o perioadă istorică mai lungă decît anii 1939—1945, ea reprezintă ceva mai mult decît evenimentele trăite de o singură generație, evenimente care se estompează încetul cu încetul în memoria creatorilor și a spectatorilor săi. Nu mă gîndesc la numărul de victime, la imensul sacrificiu și eroism, la aceeași întreagă aritmetică de jertfe, în care Polonia, din păcate, a deținut unul dintre primele locuri. Mă gîndesc la intensitatea trăirilor, la intensitatea lor istorică, morală, social-politică. Caracterul filmului polonez de război nu este determinat

decî, de capriciile unei memorii colective, care reține ceva, uită altceva pe drum, fără să știe ce și cum; nu este determinat numai după parametrii unei hecatombe, ci de complexitatea și bogăția vieții individului și a societății, care s-au întîlnit și exprimat cu o mare forță în tema războiului.

De la început trebuie subliniat că războiul polonez cuprinde cîteva episoade, fiecare cu un alt conținut istoric, social și emoțional; fiecare imprimat cu o altă forță, în conștiința socială colectivă; mai ales trebuie să ținem cont de multitudinea aspectelor emoționale ale războiului. Mai ales cînd vorbim despre artă, dar mai ales atunci cînd vorbim despre filmul polonez, atît de sensibil față de aceste aspecte.

De exemplu: anul 1939. Această primă dată conține explicația eroismului și a jertfei care vor exista în toate episoadele — însă însoțite de nuanța părerii de rău, de nostalgia pierderii. Pierdere, să spunem, fără accentul definitivului, fără disperare, fără jale. A existat în această perioadă motivul despărțirii de o

Lupta pentru supraviețuire
 («Canalul»
 de Andrzej Wajda)

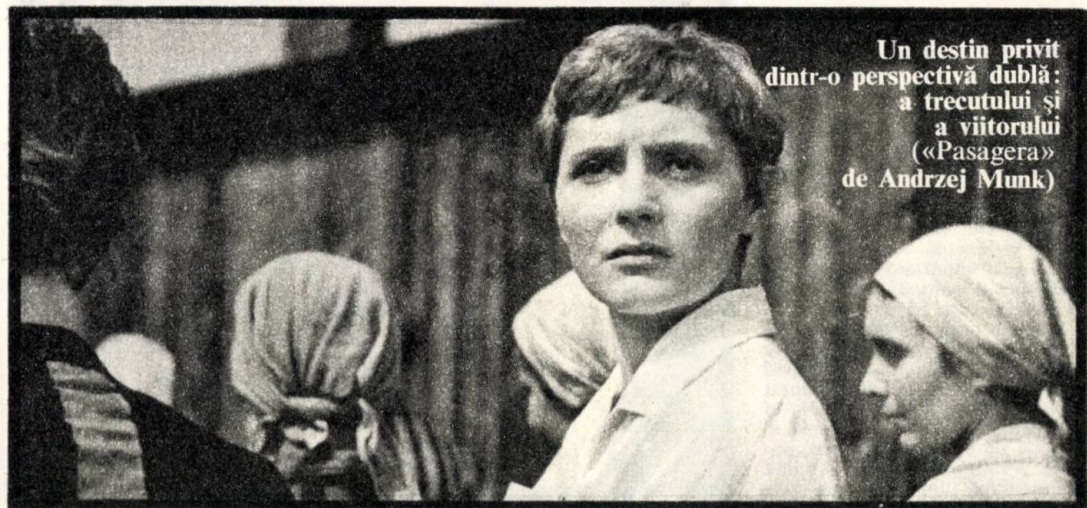


anume lume, motivul unui bun rămas: sentimentul intrării într-un tunel întunecat al cărui capăt nu poate fi zărit. Aceste tonalități au fost înregistrate de aproape toate filmele poloneze despre anul 1939. Apoi anul 1944: Răscoala din Varșovia. Din nou eroism, jertfă, însoțite însă de un tragism mai accentuat, de amărăciune și disperare. Lupta în ilegalitate, războiul de partizani. Tonul de amărăciune este estompat; în locul lui apare firul unei lupte crâncene și singeroase, însă organizate și îndreptate clar în direcția viitorului; firul apărut (nu fără greutate) al solidarității tuturor polonezilor în fața primejdiei. La capătul «tunelului» începe să se zărească o lumină. În sfârșit, anii 1943—1945, războiul, soarta polonezilor din Armata poloneză renăscută. Aici apare clar firul victoriei și împreună cu el firul unei noi forme a societății, care s-a născut după victorie.

Scriu despre aceste «canotimpuri»

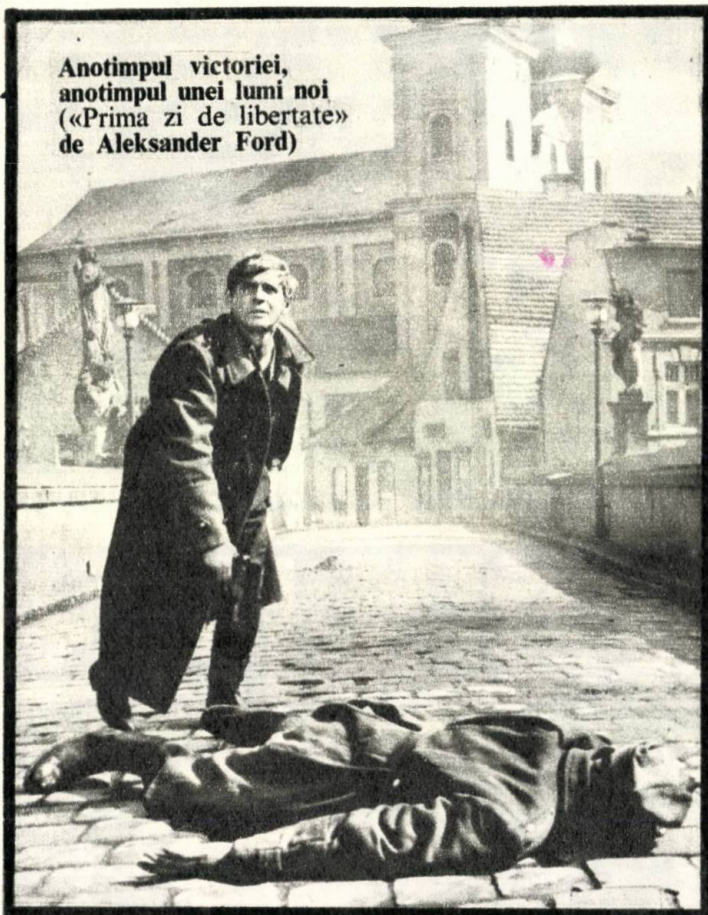


Leit-motiv
 despărțirii de o lume
 («Cinzele zile de pace»
 de Stanisław Lenartowicz)



Un destin privit
 dintr-o perspectivă dublă:
 a trecutului și
 a viitorului
 («Pasagera»
 de Andrzej Munk)

**Anotimpul victoriei,
anotimpul unei lumi noi
(«Prima zi de libertate»
de Aleksander Ford)**



trăit momentul culminant la jumătatea secolului XIX — literatura lui Mickiewicz, Slowacki, Krasiński, Norwid — care printr-o coincidență ciudată (nu aici este locul de a o explica) a rămas vie și mereu reînnoită în decadele următoare secolului XIX, și pînă la Ștefan Zeromski, Stanisław Wyspiański și unii scriitori din perioada dintre cele două războaie mondiale. În asemenea context, peste tabloul războiului, peste suma experiențelor naționale, s-a suprapus un sistem de simboluri, o rețea de percepții, urmate apoi de un anume fel de interpretare a lumii. Deci un sistem format în această puternică și mereu vie tradiție a romantismului polonez. Greutatea acestei tradiții este simțită în întreg tabloul războiului prin care ea a fost reînviată de către arta filmului polonez și, prin receptarea acestei arte, de către publicul polonez.

Ce înseamnă aceasta? Înseamnă că războiul a apărut sub formă de schițe, drame, metafore pline de conținut sentimental, sub forma cea mai cunoscută publicului, în dialog cu sensibilitatea generală. De aici, aceea formidabilă, chiar neașteptată, rezonanță a filmelor școlii poloneze. De aici universul războiului în această perioadă sub o formă mai poetică, vizionară, mai parabolică decît forma unor scrupuloase înscrisuri istorice a evenimentelor, a cauzelor și urmărilor.

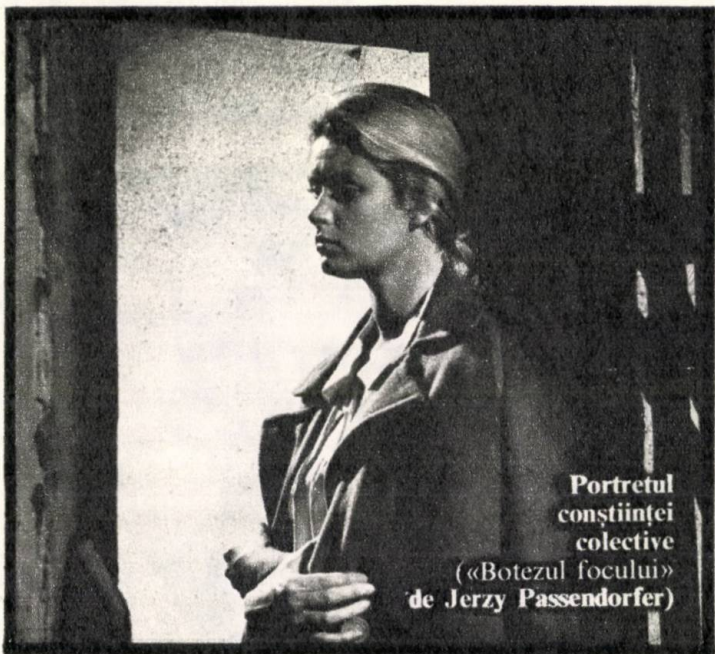
Pe de altă parte, și indiferent de voia noastră, folosirea, în raport cu evenimentele războiului, a unei chei luată din tradiția romantică, a determinat accentuarea unor trăsături. A unor trăsături care au fost cel mai strîns legate de tradiție: nu numai tema unei jertfe nelimitate, nu nu-

schimbătoare pentru că, fără sublinierea lor, tabloul războiului oglindit de filmul polonez ar rămîne neclar și haotic.

Tradițiile

Mai ales, pentru că, deasupra împrejurărilor istorice, deasupra experienței personale și colective a polonezilor, deci și deasupra filmului care a crescut din ele, apasă și o anume realitate culturală, în cel mai larg sens al cuvîntului.

Să deschidem aici o paranteză, pentru că fără aducerea aminte a unor trăsături elementare ale cinematografului polonez imaginea va fi neclară. Spre deosebire de multe cinematografilor ale lumii, filmul în Polonia Renăscută — cel puțin toate operele sale importante — s-au inspirat dintr-o cultură matură, care a existat înaintea lui și în afara lui, mai ales din cultura literară, dezvoltată mai bine din punct de vedere al gîndirii, mai complicată din punct de vedere estetic. Filmul integrat acestui tip de cultură se înscrie în cadrul tradițiilor, mai cu seamă al celor mai viu acceptate de către societate. Printre ele există tradiția romantismului polonez, care și-a



**Portretul
conștiinței
colective
(«Botezul focului»
de Jerzy Passendorfer)**

mai tema îndatoririlor civice, ci și tema înfruntării omului cu istoria. De aici au apărut, mai ales în operele care erau în zona de acțiune cea mai apropiată de această tradiție, motivele tragice. Acest lucru trebuie înțeles astfel: forțele acestui impuls cultural au regrupat personajele în jurul dramei războiului, lucru la care era firesc să se ajungă...

Contextul

În privința imaginilor cinematografice ale războiului există, în sfârșit, o anume împrejurare, fără de care o interpretare justă a filmului polonez este pur și simplu imposibilă. Anii 1939—1945 au constituit ceva mai mult decât o sumă de episoade din război văzute dintr-o anumită perspectivă. Sfârșitul războiului a adus acestei sfări o fundamentală reînnoire a structurilor sociale, a relațiilor între oameni, a provocat procese de schimbare a mentalității, a inițiat o înțelegere nouă față de poziția omului în societate.

Anii de război au constituit deci, pentru această țară, nu numai o culegere de episoade de eroism pe cimpul de luptă, ci și o perioadă de cristalizare — inițial mai lentă, apoi mai accelerată — a unei noi conștiințe sociale, istorice și de clasă. Acest fapt de o importanță majoră, deseori uitat de observatorii neatenți, s-a imprimat de-a lungul în-

tregului film polonez despre război.

Procesul de cristalizare a unei conștiințe noi este însă complicat, el cuprinde cel puțin două rînduri de judecăți: aprecierea momentului care se termină și a celui care urmează. Cred că ambele sînt consemnate de filmul polonez. Primul, de a apărut ca un curent polemic; însă polemic nu față de imponderabil — filmul polonez despre război nu are asemenea trăsătură — ci față de un anumit fel de înțelegere a istoriei, de o anumită concepție despre soarta omenească confruntată cu istoria, chiar și de o anumită mitologie. Acest spirit autocritic, uneori întortochiat, alteori ascuns — de aceea uneori interpretat greșit — poate fi găsit în operele mai vechi ale școlii poloneze, chiar în creația lui Andrzej Munk.

După aceea a început să apară celălalt curent — nu polemic față de ceea ce dispăre — ci analitic, afirmativ față de ceea ce trebuia să apară. Filmul a demonstrat într-un fel că în timpul războiului a început să se formeze și să se maturizeze o nouă solidaritate, nu numai față de primejdie, nu numai în fața necesității luptei, dar și față de ceea ce trebuia să vină după victorie: ce va deveni țara lor, ce ordine socială și umană se va stabili. Exemplele civice de bază care apar în filmul de război polonez cîștigă aici parametri noi, concreți, din punct de

vedere istoric și social.

Din cauză că războiul a adus o schimbare atât de profundă iar filmul polonez a înregistrat această schimbare, filmul conține ceva dintr-o autentică epopee populară; portrete de oameni sau de grupuri de oameni în fața evenimentelor, în timpul desfășurării cărora au loc transformări dramatice ale societății, ale structurilor sale, ale normelor sociale, morale și politice. Deci n-aș compara filmul polonez cu alte manifestări ale cinematografului din timpul războiului. Mai degrabă l-aș compara cu acele cinematografii care au arătat și au încercat să fixeze în conștiința colectivă tabloul unor mari reînnoiri, momentul în care se formau, tumultuos, elementele unei noi ordini, cînd se delimitau granițele nu numai între popor și dușmanii săi, ci și între trecutul și viitorul acestui popor.

Dacă filmul *Cenușă și diamant* al lui Andrzej Wajda pare a fi opera cea mai importantă în istoria cinematografului Poloniei populare, asta se datorează faptului că aici și-a spus cuvîntul, cu mai mare dramatism și puritate, tematica filmului polonez de război. E prima zi de pace, războiul s-a terminat... «abia ieri». Această zi arată tot ceea ce există în subconștientul întregului film polonez de război; iată ce va dispărea împreună cu războiul, iată



O parabolă
despre demnitate
(«Arta de a iubi»
de Wojciech Has)

ce aduce pacea, iată de la ce trebuie să ne luăm rămas bun, la ce ne putem aștepta, iată prețul acestei schimbări. Și asta nu în ordinea unor generalități sociale, ci în imagini ale unor drame personale clocotitoare, în ordinea lui «a fi sau a nu fi» al fiecărui om.

«Războiul s-a terminat ieri»... spune un critic străin. Înșă nu numai războiul s-a terminat ieri, ieri s-a sfârșit un anume univers și a început altul, iar războiul fusese scena acestui sfârșit și a acestui început.

Toate acestea determină **caracterul** filmului de război polonez. Înșă ce determină **evoluția** lui? Din cele spuse reiese că filmul de război polonez a avut etapele sale, desfășurările sale și o ordine. Care sînt

mină, deci schimbările de cadru — nu sînt polemice unul față de celălalt — deși pot deveni polemice — ci mai degrabă complementare.

Priviri succesive descoperă un cîmp vizual tot mai larg, din ce în ce mai complex, pentru că fiecare generație vrea să vadă în film ceea ce li este mai necesar, ceea ce așteaptă ea cel mai mult de la viitor, ceea ce satisface în cea mai mare măsură cerințele sale sufletești și ideologice.

N-aș vrea să prezint în această schiță sumară logica deplină a procesului evolutiv al filmului de război în Polonia și nici să definesc fazele lui succesive. De altfel acest proces nu s-a desfășurat cu o consec-

pat la război.

Iar această perspectivă autobiografică a avut consecințele sale estetice. Se știe că estetica portretului diferă de cea a autoportretului. Nu este vorba nici măcar de o idealizare, pentru că aceasta este posibilă în ambele cazuri; ci mai degrabă de o anume stare de neliniște, față de sine, în postura de model al propriei arte, de felul de a-și privi propriul chip, propria frumusețe sau urîtenie, de o anume stare de jenă care trebuie învinsă într-un autoportret și care nu apare în portrete; este vorba de un alt tip de pătrundere, diferit, atunci cînd este vorba de noi înșine, și diferit cînd este vorba de alții; de asemenea, este vorba de o anume ironie, care sună



O generație
care a plătit cu sînge
prețul victoriei
(«Ultima bătălie»
de Witold Losiewicz)

factorii săi determinanți?

Am spus în introducere că fiecare generație își scrie propria sa istorie. Această frază nu determină o relativitate deplină, nu constituie negația existenței istoriografiei în favoarea unor fenomene capricioase și schimbătoare. Ea constată doar o logică de ordin psihologic și în același timp social. Fiecare eveniment istoric conține o bogăție de fapte, condiționate obiectiv și subiectiv, de stări sufletești, umane, ideologice. Asta dacă înțelegem istoria în evoluția ei. Dar dacă studiem evenimentele istorice în confruntare permanentă cu întîmplările din trecut și cu întîmplările ce urmează — atunci, cu trecerea timpului, acest fapt istoric capătă mereu o lumină nouă. Ies din întuneric firele evenimentelor neobservate mai înainte, iar umbra, mutîndu-se, face mai puțin vizibil ceea ce strălucea cîndva în plină lumină. Schimbările de lu-

vență cronologică, ci s-a dezvoltat parcă în meandre; evoluția are direcția sa generală, însă această direcție nu poate fi reprezentată printr-o linie dreaptă. Aș vrea să relev unele mecanisme ale acestui proces evolutiv.

Mecanismele

Filmele de război ale primei generații conțineau note autobiografice, însă nu în cel mai strict sens al cuvîntului. Nu este vorba despre faptul că Wajda, Munk, Konwicki sau Stawinski (ca scenarist) au prezentat pe ecran fragmente ale biografiilor lor. Este vorba de o sumă de experiențe istorice, și în același timp emoționale, ale lor pe baza cărora și-au formulat păreri. Este vorba, deci, de identificarea cu o anumită generație: oamenii care au partici-

cu totul altfel cînd devine autoironie. Această paranteză «autoportretistă» pe care am deschis-o aici nu este abstractă. În esența lui, filmul de război în versiunea «autobiografică» a conținut ceva din aceea neliniște sentimentală, confuzie, blîndețe și ironie, amestec de încîntare și maliție pe care îl are orice om față de sine însuși. Mai departe: este vorba de unele probleme principale, nestilistice. Pentru prima generație de cineaste, care s-a identificat cu contingentul eroilor noștri, arta filmului a constatat în crearea unei realități depline, autonome, bogată în informații istorice. A constatat mai degrabă în comentarea — lirică, dramatică, ironică — a realității pe care toți autorii și spectatorii o poartă în ei. Sensul acestor creații, din punct de vedere al funcționării lor în conștiința audienței, era deci oarecum complementar: comenta ceva, un lucru pe care fiecare îl

purta în memorie.

Pentru următoarea generație de spectatori, lucrurile stau altfel. Apare un sens complementar, dar față de ce? Baza biografiei comune, a identificării depline a generațiilor a început să dispară la jumătatea deceniului al șaselea. În sălile de cinematograful au apărut spectatori care nu mai cunoșteau capitolul experienței comune la care se apela. Dacă ei au așteptat ceva de la filmele despre război, atunci acest ceva consta în crearea unei realități autonome, a unui tablou mai amplu și mai bogat în informații. Seria filmelor de război din a doua jumătate a anilor 60, precum și o serie de filme mai noi, sînt victima acestei schimbări de perspectivă. Au cîștigat ceva, dar au și pierdut ceva; cîștigul era de partea cunoașterii, pierderea de partea forței de expresie.

De aici, se pare, a început o oarecare schimbare a accentului — nu numai estetic, ci și de conținut. Prima generație care a purtat în sine întreaga experiență a fost cea mai mișcată și interesată în prețul cu care trebuie plătit războiul — victoria — pentru că acest preț fusese deja plătit de această generație. Generația următoare — acestea sînt regulile succesiunii generațiilor — a fost interesată mai mult de efectul acelei jertfe decît de prețul ei, de efectul ei istoric, social și uman palpabil. Așadar prima generație a fost fascinată de întîmplările dramatice ale acelora care au plătit un preț, iar generația următoare a vrut să vadă chipul victoriei și ceea ce a adus ea.

Simțul răspunderii

Constatăm, deci, o permanentă evoluție. Însă cuvîntul «evoluție» trebuie înțeles corect, fără antagonisme între elementele sale. Noul film de război polonez trebuie privit ca un fenomen unitar, ca o frescă ale cărei figuri se completează și se comentează reciproc. Fiecare element trebuie văzut în contextul evenimentelor ce au precedat sau au urmat războiului. Deci, dacă vom privi filmul polonez de război, cu o asemenea privire, azi, după 30 de ani, vom observa tot ce s-a schimbat în el, apariția elementelor noi în locul celor vechi.

Să privim însă și ceea ce este permanent, neschimbat și omniprezent în toate fragmentele frescei: simțul răspunderii față de propriul destin, renunțarea la scopurile personale pentru cele colective, jertfirea fără preget a vieții, avîntul romantic și datoria civică — tot ceea ce marii gînditori, poeții sau oamenii de stat ai acestei țări au cuprins de-a lungul secolelor în cuvîntul **patriotism**.

Boleslaw MICHAŁEK



Serialul serialelor

Întîlnire cu:

— **Eroi din cărțile
de istorie,
cu Da Vinci,
Columbo,
Samantha,
Pollyanna,
Judy
și
multe O.Z.N.-uri**



Evocare din biografia țării
(Ion Marinescu în «Mihai Viteazul»)

Marele vis

O pagină de istorie scrisă cu litere de aur

Serialul «Mușatinilor», realizat de Sorana Coroamă, a inaugurat pe micile ecrane un prestigios ciclu de evocări istorice inspirat din trecutul glorios de luptă pentru neatințare națională și socială a neamului nostru. În 1975, «Marele vis» a continuat acest filon cu puternică rezonanță cultural-educativă. Ambele creații au fost, «pe hirtie», seriale de teatru TV; dar nu o dată s-a demonstrat că acest «teatru TV» are și poate avea mai multe tangențe cu filmul decât cu scena, convențiile celor trei pereți fiind de-a dreptul pulverizate, cadrul de desfășurare a acțiunii dobândind mai multe culori de viață și, în speță, de istorie. Este și ceea ce a arătat acest serial, dramatizare (=ecranizare) după romanul lui Radu Theodoru, «Vulturul», care a adus în prim-plan personalitatea captivantă a marelui voevod Mihai Viteazul la apogeul vieții și domniei sale, atunci când marele vis al unirii tuturor principatelor a devenit realitate în biografia țării și a unuia dintre cei mai de seamă fii ai pământului românesc. Cele trei episoade ale serialului — **Istorie, Început de veac, Destinul** — au reținut atenția îndeosebi prin vigoarea verbului patriotic, prin rezonanța contemporană, prin capacitatea autorilor de a sintetiza în dialoguri sau în frecvențele monologuri ale protagonistului, trăsăturile definitorii ale eminenței personalității politice și diplomatice, de tip renașcentist, de la hotăr de veac XVII, care a rămas în istoria poporului nostru cu litere de aur, de foc și de vis. Actorul Ion Marinescu a conferit chipului evocat trâncii de efie, dominând (așa cum personajul și-a dominat epoca) o amplă, prestigioasă și valoroasă distribuție. Alături de aceștia și de scenaristul Radu Theodoru, au mai colaborat la reușită, Nicolae Motric și Nae Cosmescu, semnatarii regiei artistice și Dinu Săraru, în calitate de realizator.

Frontul fără flancuri

Alte clipe din aceeași primăvară

După un roman de S.K. Tvigun, «Ne vom întoarce», studiourile Mosfilm au adăugat la suita impresionantă a «filmelor de război» această evocare — în trei episoade — a unor dramatice momente din epopeea celei de a doua conflagrații mondiale: «**Frontul fără flancuri**». Prezentat pe micile noastre ecrane în mai 1975, serialul regizorului I. Gostev a însemnat și un omagiu adus celei de a 30-a aniversări a Zilei Victoriei. Cîteva destine umane, puternic marcate de evenimentele celui timp, s-au aflat în centrul evocării cinematografice; în interpretarea unor binecunoscuți actori — ca Viaceslav Tihonov, Oleg Jakov, Galina Polskih — personajele serialului, în peregrinările lor dramatice pe drumurile pustiitoare ale războiului, au purtat cu ele, ca pe un prețios talisman, hotărrea neștrămutată de a învinge, de a-și apăra pînă la ultima fărîmă de energie țara greu încercată. Aparent, serialul acesta a fost mai puțin spectaculos decât alte filme, inspirate din anii războiului, din simplul motiv că acțiunea nu s-a desfășurat în primele linii de luptă, în tranșeele înclăstărilor imediate, ci undeva în spatele frontului, departe de zgomotul asurzitor al obuzelor. Dar poate că tocmai acest război «fără flancuri» a dat o spectaculozitate aparte serialului moscovit.

L-am revăzut, în rol principal, pe Viaceslav Tihonov, cu bucuria dintotdeauna a regisirii acestui mare actor.



Ruinele împuşcă

Nici o luptă
nu e posibilă fără jertfe

Cadrul acţiunii: un oraş peste care au trecut norii negri ai războiului şi aripile negre ale bombardamentelor, un oraş sovietic aflat sub ocupaţie fascistă, în primii ani ai celei de a doua conflagraţii mondiale. Un oraş fără viaţă, un oraş al morţii: Minsk, anul 1941. Şi totuşi... Filmul regizorilor V. Pozdniakov şi A. Kolenda a pătruns în «subteranele» rezistenţei antifasciste, aducând în prim-planul acţiunii lupta eroică, fără răgaz, a partizanilor bieloruşi. Titlul filmului nu cuprinde o metaforă: în Minskul ocupat, al anului 1941, «ruinele împuşcău» în sensul cel mai propriu al formulării. Din orbitele întunecate ale clădirilor cu etaje de moloz, în care viaţa pare a fi doar o amintire, ocupanţii primesc încontinuu sancţiunea meritată, avertismentul unui popor pentru care lupta n-a încetat nici o clipă. Serialul sovietic, cu desfăşurare dinamică şi atractivă, a schiţat veridic chipuri întregi de luptători şi prototipul acestora, un personaj cu nume conspirativ, Jean, a cărui activitate în subteranele rezistenţei a produs permanent panică în rîndul ocupaţilor fascişti. Acte de sabotaj ale maşinii de război hitleriste sau evadări îndelung şi minutios gîndite ale prizonierilor sovietici din lagărele fasciste. Jertfe, multe jertfe. În final, câteva fotografii îngălbenite de vreme au înfăţişat chipul real al celor cărora serialul le-a fost, de fapt, dedicat: un nume conspirativ, o privire, o vîrstă îndebşte tînă — o privire îndepărtată dinspre istorie spre istorie.

«Frontul fără flancuri»...
...şi cu fierbinte eroism



Dosarele secrete ale istoriei

Cloşca cu pui
şi alte poveşti adevărate

Ideea unui asemenea serial ar merita, desigur, un «premiu de originalitate». Ea a aparţinut televiziunii franceze, realizatorului Jean Jacques Sirkis, şi a fost pusă în practică prin contribuţia directă a altor cîteva televiziuni ale lumii. Printre care, la un loc de cînte, televiziunea română. Chiar primul episod al acestui serial (care şi-a propus să reconstituie istoria, uneori teribil de zbuciumată, a unor celebre tezaure ale lumii) a fost datorat unei echipe a televiziunii române, dirijată de regizorul Dan Necşulea, şi a fost consacrat unui faimos tezaur românesc, «Tezaurul de la Pietroasa». Am reparcurs, cu acest prilej, istoria plină de neprevăzut şi de întîmplări dramatice a faimoasei comori naţionale, din anii descoperirii ei şi pînă la destinul ei contemporan. Scenariştii Tudor Popescu şi Nicolae Crişan pe baza scrierilor lui Al. Odobescu şi a unei documentaţii prodigioase, au evocat, etapă cu etapă, odiseea minunatelor comori descoperite în miezul secolului trecut în pămînturile aspre ale Pietroaselor (acolo



Satul Pietroasa, mărturia unei
milenerare culturi (Neamţu-Ottonel,
Nicolae Praidă, A. Demetriad,
Lazăr Vrabie, Traian Zecheru)

unde Victor Ilie filma în urmă cu cîteva ani «Comoara din Vadul Vechi») şi au topit în istoria «cloştii cu pui de aur, un alt tezaur, de valoare inestimabilă, acela al permanenţelor spirituale ale poporului nostru. Multe lucruri bune s-ar putea spune şi despre celelalte episoade ale serialului, despre «cele şapte chei ale oraşului Praga», despre exilul palpitant al unor imense cantităţi de aur în anii războiului, despre comori ascunse în adînc de ape sau în îndepărtate cătune africane...



Henric al VII-lea
«Celor două roze»
(James Maxwell)

În umbra turnului

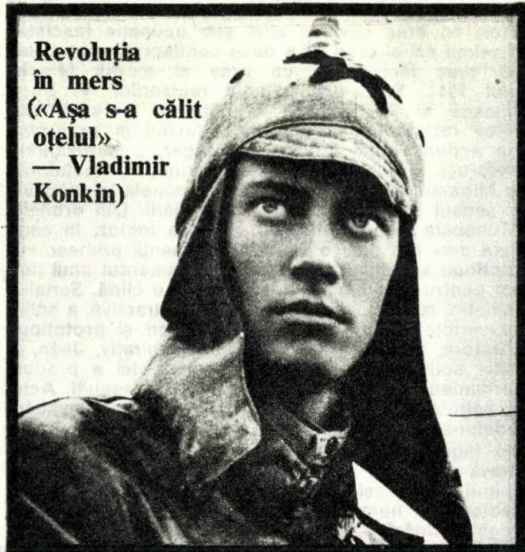
La umbra bardului din Stratford on Avon

Televiziunea britanică și-a făcut o incontestabilă specialitate din evocarea cinematografică a marilor momente din istoria Angliei, în condiții artistice, regizorale și actoricești, desăvârșite. Poate fi uitată, oare, performanța realizată de Glenda Jackson în **Elisabeth R?** De data aceasta, derularea istoriei a mers mai înapoi în timp, spre vremea și ea foarte aspră a războiului celor «două roze», spre anii domniei primului Tudor, Henric al VII-lea, cel care avea să pună capăt singeroasei rivalități dintre Lancaster-i și York-i, în bătălia decisivă de la Bosworth. La «umbra turnului» și a tronului său, se petrec multe întâmplări agitate, căroa istoria le-a păstrat — dacă nu întotdeauna culorile din viață — amintirea deznădămintului, nu o dată tragic. La umbra turnului se uneltesc, se destramă sau se inventează comploturi (în interpretarea ireproșabilă a lui James Maxwell — Henric al VII-lea a fost, așa cum l-a păstrat istoria, sumbru, imprezvizibil, bănuitor și război, o autoritate în multiple sensuri ale cuvântului), la umbra turnului trebuie să moară nevinovații pentru ca vinovații să nu rămână nepedepsiți, la umbra turnului se reasează, trainic, dinastia regală, după îndelungate lupte. Și tot la umbra turnului — printre numeroasele personaje istorice care alcătuiesc galeria complexă de portrete ale serialului — crește «umbra fiului», încă foarte tânăr Henric al VIII-lea, cel care avea să-și ducă la eșafod două din cele șase soții, și să-și perpetueze fama unuia dintre cei mai cruzi regi englezi; Henric al VII-lea, în serialul televiziunii engleze, îl prefigurează și îl anunță. Au colaborat la realizarea filmului regișori feluriti (printre care Moira Armstrong, Prudence Fitzgerald, etc.), dar nu s-a simțit nici o clipă aceasta în sens negativ. Dimpotrivă. De unde această forță (pentru că este vorba, hotărât lucru, de o forță specială) a televiziunii britanice în realizarea unor filme istorice de asemenea anvergură artistică? Poate și din faptul că la «umbra turnului» se simte, fără a exista vreo implicare, și umbra bardului din Stratford on Avon.

Așa s-a călit oțelul

O conștiință trezită de salvele Aurorei

Revoluția
în mers
(«Așa s-a călit
oțelul»
— Vladimir
Konkin)



Pentru unii, poate pentru o întreagă generație, poate chiar pentru mai multe, «Așa s-a călit oțelul» a fost dintre romanele de căpății ale adolescenței. Pentru oricine — pentru telespectatorii în premieră, de pildă, sau pentru martorii îndepărtați cu câteva decenii ai timpului de-atunci — filmul de acum a constituit o revelatoare deschidere spre o întreagă epocă socială. În «traducere liberă», «Așa s-a călit oțelul» s-ar mai putea numi **Tineretea Revoluției**. Experiența propusă de Nikolai Ostrovski în romanul devenit clasic și preluată acum de filmul unui talentat regizor al studiourilor «Al. Dovjenko», Nikolai Maschenko, nu a fost nicidecum «invenție livrescă» sau «dicțiune scriitoricească»: a fost viață trăită. A fost experiența unui om trezit la viață conștientă o dată cu salvele Aurorei, care a participat cu întreaga lui ființă, uitându-și chiar ființa, la elanul constructor al primelor cincinale sovietice. O perioadă grea și aspră este aceea parcursă de Pavel Korceaghin în anii «călirii oțelului»; un timp de privațiuni și de sacrificii, un timp fără răgazuri, un timp de muncă aprigă, așa, ca orice bătălie, chiar ca aceea sau mai ales ca aceea pe viață și pe moarte. Un timp fierbinte al începuturilor, cu incandescentă de furnale, în care se lega aliajul unei noi conștiințe sociale. Peste toate încercările dure ale vremii, un sentiment: încrederea neclintită în forțele omului, în mintea și brațele care muncesc, creează, construiesc. O apoteoză a vieții. Cu un actor foarte expresiv în rolul principal, Vladimir Konkin, serialul a avut pagini remarcabile de cinematograf modern, deopotrivă regizorale, actoricești și imagistice. Filmul regizorului Nikolai Maschenko, care a revăzut cu ochi de azi cartea de ieri, a constituit un document nu numai despre un timp anume, ci și un document despre temperatura aceluia timp. Documentele ne-au atras întotdeauna.

TV.
Întâlnire
cu prezentul



Idilă
tirzie
(Inna
Makarova)

Calea cea lungă

Viața de toate zilele
în haine de lucru

O «cale lungă», la propriu, adică o cale de uriașe conduite, întinse pe zeci și zeci de kilometri, și o «cale lungă», la figurat, adică o anevoioasă căteodată cale a înțelegerii între oameni, acestea sînt cele două drumuri ale serialului cehoslovac, care s-au întîlnit într-un film de actualitate, despre niște oameni ai prezentului, despre viața și munca lor de fiecare zi. Poate că există o prejudecată, încă, în lumea autorilor de seriale, că actualitatea n-ar constitui un subiect suficient de palpitant (afirmația se sprijină și pe faptul că, în afara filmelor cu șerifi și detectivi, serialul de actualitate este o «pasăre rară» în programul tuturor televiziunilor lumii); dar iată, un film ca acesta, fără cărți de vizită răsunătoare, a demonstrat că pot exista și «seriale în haine de lucru», în care «personajele» din prim-plan sînt niște țevi. Oamenii muncesc de dimineată pînă seara la asamblarea lor, visînd, unii dintre ei, la o cale lungă, de conduite din acestea, din Siberia pînă-n Atlantic... Ca și într-un film românesc al anilor trecuți, «Apoi s-a născut legenda», șantierul itinerant (cu dinamismul său definitoriu) a fost «cadru» doar, mereu altul, în care au evoluat oameni foarte diferiți, cu problemele lor de viață specifice. Prilej pentru realizatori de a vorbi, prin intermediul unor actori care au știut să fie «de-acolo», despre familie și prietenie, despre izbînză și eșecuri, despre întrecerea cu timpul sau cu sine, și despre multe altele, care înseamnă, în cele din urmă, **viața cea de toate zilele**, cu căile ei mai lungi sau mai scurte despre ieri spre mîine...

Inginerul Pronceatov

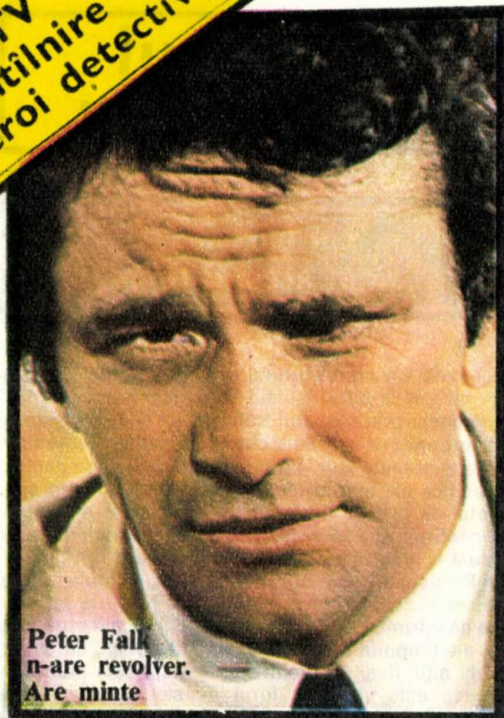
Un bărbat
al acestui timp

Nuvele ale cunoscutului scriitor sovietic Vil Lipatov au stat la baza acestui serial mai puțin obișnuit, îndeosebi prin insolitul subiectului său. «**Inginerul Pronceatov**» a reunit cîteva întîmplări contemporane, petrecute în inima taigalei, departe de sunetele specifice ale marilor așezări contemporane, în zgomotul de fond al fierăstraiei mecanice implantate în nesfîrșitele păduri ale locurilor. «**Liantul**» filmului a fost o biografie contemporană, aceea a inginerului Pronceatov. O biografie, desigur, ca multe altele, de om al acestui timp, pasionat de meseria sa, care are de înfruntat multe și adesea complicate probleme, tot ale timpului său, de muncă și de viață; un om ca mulți alții, desigur, pentru care viața este muncă și munca este viață. În jurul acestei biografii, care devine, într-un fel, una cu biografia taigalei din care personajul își extrage sevele, cu biografia copacilor care înseamnă pentru erou, viață și muncă deopotrivă, în jurul acestui personaj orbitează mulți alții, ale căror profiluri (uneori abia schițate) dialoghează, se întrepătrund, se verifică în acțiune. În regia lui Vladimir Nazarev, cu Igor Vasiliev, Iuri Kaiurov, Tamara Siomina, Inna Makarova, «**Inginerul Pronceatov**» a fost o incursiune de actualitate printre oamenii unei meserii aspre și bărbătești.



O femeie ca multe altele
(Tamara Siomina)

TV
Întâlnire
cu eroi detectivi



Peter Falk
n-are revolver.
Are minte

Columbo

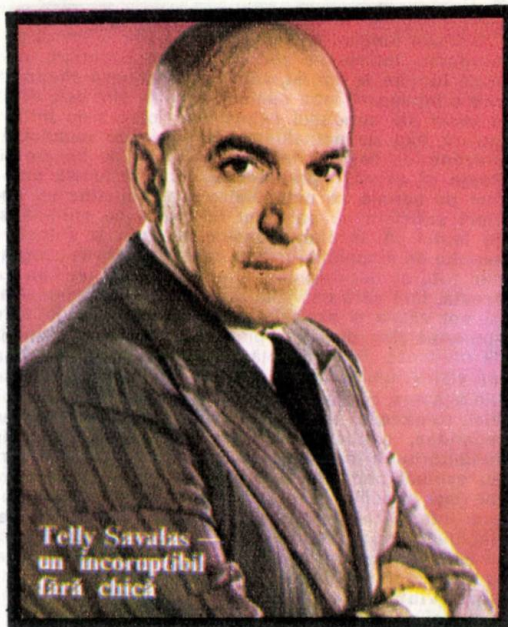
Trenciul acela, ticurile
acelea, aerul acela...

S-a reîntors printre noi, într-o lună de vacanță, Columbo. Nu și-a schimbat nelipsitul său trenci, nici pofta aceea — nebulă, nebulă, nebulă — de a se opri mereu în pragul ușii pentru a mai adresa câte o întrebare, așa ca din întâmplare, interlocutorilor, nu și-a schimbat nici tactica, nici strategia, nici sandviciul, nici aerul acela distrat, menit să inducă mereu în eroare. A revenit doar cu o poftă sporită — nebulă, nebulă, nebulă — de a desface firul (sau șiretul) în patru sau chiar în opt, dacă nu cumva în saizecișipatru, pentru a ajunge la destinația cercetărilor sale sherlock-holmes-columboene. A avut, mereu, mai mult timp la dispoziție pentru a-și exercita vocația, dar s-a pripezit să-l umple... fără prea mari pierderi de timp. S-a reîntors printre noi cu aceeași nevastă grijulie și înțeleaptă pe care n-am izbutit, vai, s-o vedem nici de data aceasta, deși la un moment dat era foarte aproape de noi, chiar după colț, ba chiar după ușa deschisă, dar tocmai când inevitabilul devenise de-a dreptul inevitabil, șocul a fost (cum se-ntîmplă și-n viață), cu eleganță și dezinvoltură, evitat. A reapărut și a redisparut, așadar, Columbo, anti-eroul serialelor noastre de simbătă seara, cel pentru care enigmaticele au fost întotdeauna palpitate jocuri de cuburi, cel care s-a străduit întotdeauna să treacă cit mai neobservat cu puțință printre întâmplări și oameni, ca nu cumva să deranjeze... A reapărut și a redisparut Columbo, fără să deranjeze...

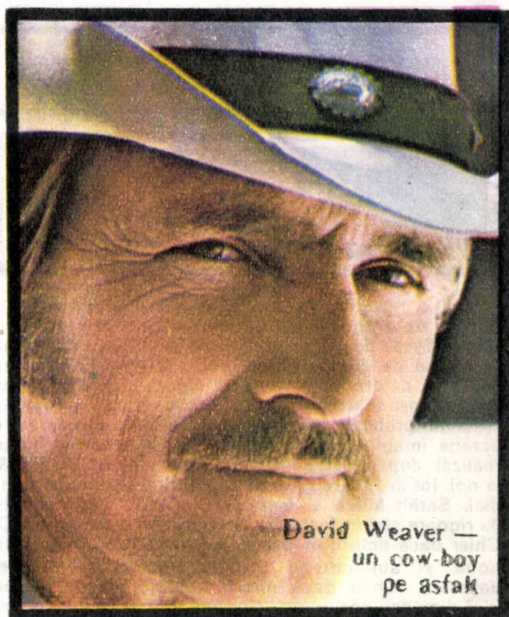
Kojak

Un demon
al dreptății

Cînd a apărut pentru prima oară pe micile noastre ecrane, Kojak mai avea un adversar de temut, pe lângă traficanții și spărgătorii și borfașii și marii afaceriști cu care s-a bătut de atunci încolo, în fiecare simbătă seara, pentru a face dreptate. Să-i zicem acestui «adversar»: prototipul eroului de serial. Kojak n-avea nici frumusețea sugubeată a lui Simon Templar, nici aerul magnific al lui McCloud, nu părea nici tocmai incoruptibil ca «incoruptibilii» și îi lipsea subtilitatea de spirit a domnului Steed. N-avea nici măcar ticurile și trenciul lui Columbo, ca să ne poată conduce gîndul spre un anti-erou. De acest adversar a scăpat, însă, printre primii; traficanții, spărgătorii, borfașii, marii afaceriști din jurul lui au rămas, chiar dacă în fiecare simbătă dispărea cîte unul, «prototipul clasic» al eroului de serial a dispărut, însă, subit, încă de la început. Sînt, la Kojak, și niște «kojak»-uri exterioare, pe bază de «baby», de tutun sau de calviție, dar ce s-ar face eroii de serial, față în față cu traficanții de droguri (sau de timbre), fără niște ticuri infailibile? Nu s-au îndepărtat prea tare episoadele serialului între ele, l-au păstrat adică, pe Kojak, într-un cerc destul de restrîns de acțiuni și preferințe (poate și pentru că regizorii serialului sînt, totuși, confundabili între ei), dar există un ce apartine acestor întâmplări de simbătă seara care l-au ajutat, desigur, pe erou, să devină, la rîndu-i, prototip. Cu «mojo» sau fără, cu «frate și soră» sau fără, și neapărat cu Stavros și ceilalți prin preajmă, Kojak (alias Telly Savalas) a fost și rămîne pentru noi nu numai un «demon al dreptății» ci și un om... Uneori dur, mereu în acțiune, personajul are un fond neostenit de umanitate. Undeva, pe aci, se simte și «mîna» scenaristului Abby Mann...



Telly Savalas —
un incoruptibil
fără chică



David Weaver —
un cow-boy
pe asfalt

Un șerif la New York

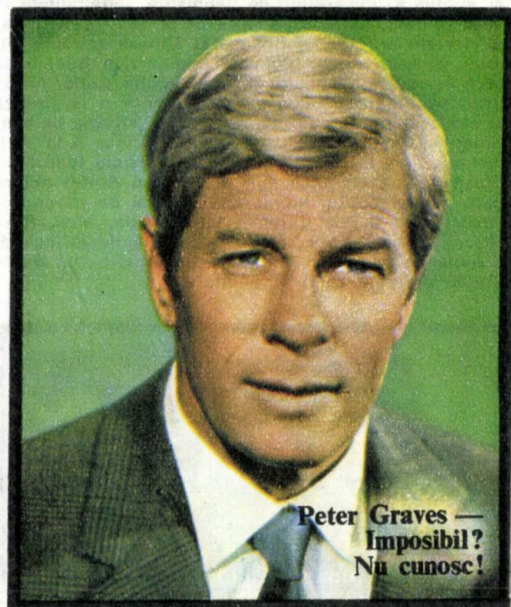
Cow-boy-ul
de la 9 seara

În serie nouă, McCloud a rămas același «șerif prin vocație», transplatat dintr-o lume de western într-o metropolă super-modernă, purtând cu sine ingenuitatea și liniștea începuturilor de lume printră realitățile zgometoase și ultra-rapide. «Duelurile» sale pe autostradă (pentru Dennis Weaver, alias Mc. Cloud, duelul pe autostradă a devenit o specialitate, chiar atunci când a schimbat volanul unei mașini cu dirlogii și șeaua unui patruped cabalin) au convins și la această a «doua înfățișare», în care șeriful adoptat (nu fără oarecari ezitări) de new-york-ezi a fost la fel de simpatic, dezinvolt și abil ca prima oară, ba chiar mai simpatic, mai dezinvolt și mai abil, dat fiind și faptul că a avut «loc» pentru mai multe și mai variate escapade justițiare, și mai mult spațiu «de întors». Cu zîmbetul său mestecat ca un trabuc în colțul gurii, McCloud a dat alte câteva probe de ingeniozitate în dezlegarea unor enigme cu cai sara-zini sau lovituri îndrăznețe, petrecute la umbră de palmieri sau la peste o sută de grade Fahrenheit (vail), pe mal de ocean sau în agitația febrilă a marii metropole. Și ne-a părăsit încă o dată, cu zîmbetul pe buze, pregătit de alte isprăvi. Severul său șef, Clifford, a fost parcă mai caraghios ca oricînd în «noua serie», dar sîntem dispuși să iertăm orice. Reîntîlnirile cu eroii serialelor de sîmbătă, vezi și minunata reîntîlnire cu Mannix și Peggy, sînt totdeauna binevenite, chiar dacă la primele lor apariții personajele au fost primite cu un semn sau mai multe de neîncredere.

Misiune imposibilă

Creierul, un fost fachir
și ceilalți

El, «creierul» misiunilor imposibile, intră într-un gang pustiu, privește la dreapta, privește la stînga, și introduce o monedă într-un automat misterios; în «cădere liberă» (acesta este și titlul episodului) apare o bomboană în staniol. Desface învelitoarea și ascultă: «În ranch-ul portocaliu din apropierea strîndului central, mister Q, cu ajutorul a doi membri dintr-o echipă necunoscută de bowling, deghizați în scafandri, face experiențe cu un metal supraelastic portocaliu și ușor ca fulgul, din esențe de brad, care ar putea revoluționa știința și arta jocului cu bila. De peste ocean a sosit la ora 23 și 12, mister Q 2, unul dintre cei 50.000 de cetățeni din țara lui care își sacrifică viața pe altarul tutunului, cu scopul ascuns de a pune mina pe rezultatele cercetărilor în folosul traficantilor de pipe din districtul Bryghsth. Misiunea voastră constă în: a) extragerea din rețeta pastei portocalii a ingredientilor suspecti și nespecifici; b) neutralizarea celor doi domni Q. Timp de acțiune: 59 de minute și 59 de secunde. Orice ți s-ar întîmpla, nu ești autorizat să destăinuie nimănui cine ți-a încredințat această misiune de supraspionaj industrial. Distruge înregistrarea...» Creierul înghite instantaneu bomboana, urcă cu liftul la etajul 49, scoate dintr-un sertar niște fotografii (pe care nu le mai înghite) și își alcătuiește rapid «echipa»: o fostă infirmieră blondă, un fost fachir, un fost silvicultor (actualmente silvicultor atomist particular) și un fost scafandru (actualmente pescar amator). Și misiunea imposibilă începe...



Peter Graves —
Imposibil?
Nu cunosc!

TV
Întâlnire
cu literatura



Fiecare pagină e o bucată de lavă...
(«Concert din...»)

Concert din muzică de Bach

O galerie de portrete
pe muzică de Bach

Romanul Hortensiei Papadat-Bengescu «**Concert din muzică de Bach**» a devenit film înaintea celorlalte cărți ale prozatoarei — înainte de «**Fecioarele despletite**» și înainte de «**Drumul ascuns**» — înainte chiar ca cineva să se fi gândit să-l transforme în film. Inițial, n-a fost vorba decât despre niște capitolul ilustrative ale tele-«bibliotecii pentru toți». În final, după ce aceste «ilustrații» au fost gata, «**Concert din muzică de Bach**» s-a dovedit film: un serial cinematografic dintre cele mai interesante ale anului 1975. Dinu Tănase, de data aceasta scenarist și regizor, a întîrziat asupra romanului cu o înțelegere complexă și subtilă a universului de neliniștită sensibilitate în care se desfășoară întîmplările de pe «ecranul» literar al Hortensiei Papadat-Bengescu. Cineva spunea, frumos, despre roman: «fiecare pagină e o bucată de lavă în care s-a solidificat, după multă trudă, forma unui sentiment». Această performanță o realizează și filmul: întîmplările dobîndesc parcă «formă de sentiment». Irina Petrescu, Carmen Strujac, Ada Azimioară, Fory Etterle, Radu Ionescu, Ovidiu Iuliu Moldovan, Dana Comnea sînt doar cîțiva dintre actorii care au dat contur memorabil galeriei de personaje care închid în ele o lume: Elena, Ada, Mini, Rim, Maxențiu, Lică, Nory... O lume «de ieri», dezarticulată, o lume de panopticum, peste care muzica lui Bach, gravă, plutește ca o amenințare...



...Fiecare imagine ia forma unui sentiment («...muzică de Bach»)

Jane Eyre

Un love-story
din secolul trecut

Încă o poveste de dragoste din tezaurul marilor povești de dragoste ale omenirii a devenit serial TV: **Jane Eyre** de Charlotte Brontë. Îndeosebi două «termene de comparație», foarte la îndemînă, ne-au ajutat să determinăm valoarea sigură a acestui serial produs de televiziunea britanică. Unul, «proiecția cinematografică» a romanului pe propriile noastre ecrane imaginative... Al doilea (mai concret), filmul realizat după același roman, prezentat în premieră, la noi, tot în 1975, cu doi mari actori ai ecranului mondial: Sarah Miles și George C. Scott. Comparațiile de rigoare sînt în favoarea serialului realizat de B.B.C. Chiar dacă actorii în cauză nu sînt atît de cunoscuți nouă, ei numindu-se Sorcha Cusack și Michael Jayston... Chiar dacă micile noastre ecrane nu au încă dimensiunea color... Serialul regizat de Joan Craft a avut cîteva calități de bază afirmate în primul rînd prin modul de exprimare a personajului titular: viguros, direct, curajos, străin de stilul prea gingaș, siropos, îndepărtat de clocotul trăirii care conduce brutal spre melodramă filmul de referință. Ceea ce nu înseamnă nicidecum că am avut de-a face cu o **Jane Eyre** băiețoasă și monocordă; dimpotrivă, s-au întîlnit în acest personaj (de excepție pentru timpul său) pasiunea și gingășia feminină, sentimentele puternice cu luciditatea, aerul de confesiune conferind evocării cinematografice un ton foarte personal, venit dinlăuntrul întîmplărilor filmului, învăluite în abur romantic. **Jane Eyre**, un serial care a izbutit să transpună povestea celor doi îndrăgostiți din Thornfield dintr-un decor cu romantizată și extravagante gotice, într-un decor omenesc pur și simplu, prin evitarea oricăror supra-solicitări livrești. Simplu și direct, ca una din ultimele fraze ale romanului, căruia serialul i-a găsit, perfect, echivalența: «Cîțitorule, m-am căsătorit cu dînsul. Cununia noastră a fost simplă; n-am fost decât el, eu, preotul și diaconul. Cînd ne-am întors de la biserică, eu am intrat în bucătărie, unde Mary pregătea masa, în vreme ce John curăța cuțitele...»

Pollyanna

Ghid pentru
gînduri bune

Poate că ați plîns la «**Pollyanna**», cînd scena aceea cu iz de «două orfeline» era cîlt pe-aici să întunece seninul... Poate că ați suris la «**Pollyanna**» dezarmați de atîta candoare, și de atîta cer, și de atîta zîmbet... Sigur, însă, gîndul bun al fetei care n-a știut niciodată ce-i urîtul, nu pentru că s-a făcut că nu-l vede, și nu pentru că relele din jur n-ar fi fost, gîndul bun al fetei care vedea prin oameni, prin lucruri, prin gînduri doar frumosul, stăruie dincolo de lacrima aceea și surîsul acela de-o clipă. O carte cu pagini multe (cea mai bună, se pare) a unei scriitoare dintr-o familie de scriitori, Eleanor H. Porter, a devenit, pentru patru seri de primăvară, ghidul nostru de «gînd bun» (dacă ne

spunem «bună ziua», și «bun rămas» și «drum bun», chiar de ce să nu ne spunem și «gînd bun»?... Erau acolo, pe micile noastre ecrane, cîțiva actori englezi de mare finețe interpretativă — ea, Pollyanna, Elizabeth Archard, dar și Elaine Strich, Paul Maxwell — și mai erau niște personaje frumoase, niște decoruri frumoase, și niște întîmplări de epocă, mai mult sau mai puțin frumoase, dar dincolo de toți și de toate era gîndul bun al Pollyannei, de la care nu se poate să nu fi învățat cite ceva. Măcar atîta lucru: ca amintindu-ne acum de «Pollyanna» să fim, încă o dată, fericiti...

Emma

Altă mîndrie,
aceleași prejudecăți



O lume
de far-niente
(«Emma»)

Într-un anume fel, această ecranizare după Jane Austen a fost mai scilpitoare decît precedentă, după aceeași autoare, «Mîndrie și prejudecată», chiar dacă romanul de inspirație n-a avut și nu va avea platforma de circulație și de interes a celui-lalt. «Emma» rămîne un studiu de psihologii și de caractere ale unui mediu îngust (nu numai la propriu ci și la figurat), fără prea multe deschideri spre adevăruri cu forță generalizatoare. Și totuși, scilpiri au fost și încă multe, în acest serial de șase episoade, care, dacă nu s-ar fi numit «Emma», s-ar fi putut numi foarte bine «Mîndrie și prejudecată», tocmai pentru că aceste două noțiuni conțin principalele «date» ale personajelor aduse în conflict («conflict» este doar un fel de a spune, filmul avînd, de fapt, tente de pastel). Prima scilpire a fost Emma însăși, un personaj cu fascinație specială, amestec solubil de inteligență, naivitate, luciditate, ironie, puțin parfum și puțină poezie, ingrediente dintre care n-au lipsit, firește, mîndria și prejudecățile. Și au mai scilpit, apoi, din cînd în cînd, Încrucșările de spade ironice ale personajelor, scînteile de spirit în mica lume de far-niente adusă pe ecran. Și a mai scilpit, apoi, observația psihologică fină, datorată, desigur, și scriitoarei, dar mai ales realizatorilor serialului, care au adăugat acțiunii propriu-zise, comentariul omului contemporan față de prejudecățile și mîndriile de epocă evidențiate în roman. Da, a scilpit secvența aceea memorabilă în care blînda și blondă Harriett s-a hotărît să rupă cu trecutul și, în consecință, să distrugă bucățile de leucoplast și fonat pe care o ținea de luni de zile într-un medalion lîngă inimă, de pe vremea cînd iubitul visurilor ei se tăia ușurel la un deget și din neabăgare de seamă scăpase pe jos o bucătică de bandaj...

Aventuri în marele Nord

O atmosferă dezghețată
în Nordul înghețat

După Jack London s-au făcut multe filme, și se vor mai face, Alaska, ea însăși, cu sau fără «colți albi», a fost o tentație permanentă, nu numai pentru exploratori ci și pentru literați și cinești. Au rulat și pe marile noastre ecrane, anul trecut, vreo două astfel de filme cu sau fără Kit. Pe micile ecrane, aventurile în marele nord au aparținut în 1975... cineștilor italieni, aceasta nu numai pentru că «febra» literaro-cinematografică a explorării nordului înghețat a devenit, demult, o febră universală, ci și pentru că dintotdeauna extremele s-au întîlnit; temperamentul meridional unde să-și stingă mai bine focul decît în tînutul alb și rece al ghețurilor veșnice? Prin derivă meridională, așadar, Jack London a mai ajuns odată la noi, cu tot arsenalul său clasic: goană după aur, aventurieri, pătimașe îmbogățiri subite, luptă pentru existență... Un timp «al Începuturilor» să-i zicem, deși există, se pare, anumite Începuturi veșnice. «Intermediarul» lui Jack London s-a numit, de data aceasta, Angelo d'Alessandro, un amator, în primul rînd, de spectacol (și regizor) avea, firește, la îndemină, numeroase date de spectacol în proza originală; ceea ce i-am putea reproșa n-ar fi decît faptul că nu numai în primul rînd, ci și în al doilea rînd, și în al treilea, tot numai de spectacol s-a dovedit atras... Cu alte cuvinte, inefabilul de atmosferă, atît de specific romanului lui Jack London, s-a pierdut printre aventurieri desenați în linii groase și printre întîmplări cu sens unic. «Literale» lui Jack London au rămas la locul lor... Dar asta n-a fost niciodată suficient, în cazul niciunei întreprinderi similare...

Dragostea, perseverența, speranțele tînărului Lewisham

Wells și
Soiuz-Apollo

Tînărul Lewisham îi seamănă, desigur, foarte mult autorului său (moral și spiritual), H.G. Wells, care la data scrierii romanului de inspirație al acestui serial — «Dragostea și domnul Lewisham» — avea 34 de ani, divorțase de verișoara Isabel și începuse lunga conviețuire cu Amy Catherine Robbins, dovedise o remarcabilă perseverență pînă la a obține diploma de licențiat al Colegiului Învățătorilor și își punea spe-

ranțele în secolul viitor, nu numai pentru că celălalt era pe sfârșite... Am fi tentați să spunem că subiectul acestui serial despre tânărul Lewisham îl reprezintă mai puțin pe H.G. Wells, în ce a avut el mai caracteristic (într-adevăr, prea puține asemănări sînt între «Lewisham»... și anticipațiile celebre ale autorului, «Mașina timpului», «Omul invizibil», «Războiul lumilor», ca să ne referim doar la lucrări anterioare...); am greși, firește, enorm, din moment ce personajul central al serialului s-a identificat, uneori pînă la confundare, cu... autorul său. Tocmai această corespondență biografică, uneori subtilă și discretă, le-a reușit foarte bine realizatorilor versiunii cinematografice, regizorului Allun Richards și principalilor interpreți, Bryan Deacon și Carolyn Courage. Și tocmai în aceste trimiteri biografice — din care nu au lipsit deschiderile spre universul fabulos al fanteziei wellsienne — a stat «forța secretă» a acestui serial, care n-a evocat momente oarecare din viața unui student sau a unui profesor oarecare, nici momente de dragoste, de perseverență, de speranțe oarecare... Firește, serialul a «stat în picioare» și fără aceste suporturi și trimiteri biografice, mai ales că ficțiunea a «prelucrat» permanent sursele reale sau posibile de inspirație. Dar de ce să nu ne gîndim și la faptul că, în biografia literară a lui Wells, romanul despre Lewisham, ultimul din secolul trecut, a fost urmat de «Primii oameni pe lună», înțlia desprindere a scriitorului de îmbrățișarea gravitației terestre, produsă în primul an al veacului nostru. Oare speranțele tînrului Lewisham nu prefigurau zborul?

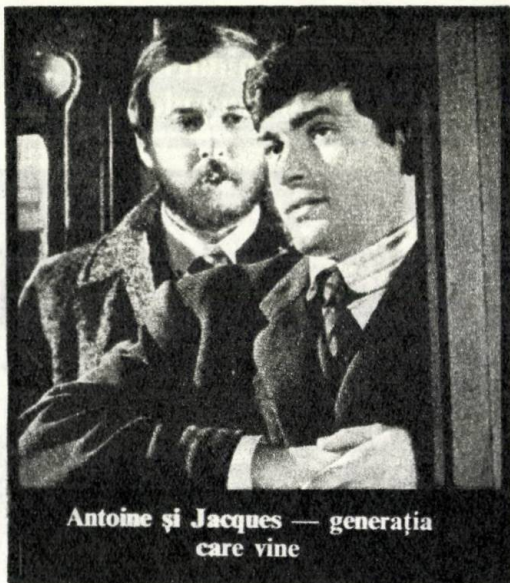
Gropi și coline

Focuri în beznă pe malul Ostravei

Televiziunea cehoslovacă (în cazul de față, studiourile regionale din Ostrava) și-a consolidat tradiția unor seriale cu tușă pregnant realistă. A ajuns la noi, în urmă cu cîțiva ani, un bun film realist-critic, desfășurat în ambianțe rurale, «Vinul roșu», ecranizare a unui cunoscut roman clasic. «Gropi și coline» a adus pe micile ecrane o altă proză de largă circulație, romanul social al Annei Maria Tilschova cu titlu omonim, și, pe parcursul a șase episoade a desenat, de fapt, contururile unei epoci: anii primului război mondial în zona minieră a Ostravei, cu tot ceea ce a însemnat acest timp în istoria modernă a acestei țări. Printre gropile și colinele carbonifere ale Ostravei, lămpile de mineri, mici focuri în beznă, au însemnat tot atîtea lumini de speranță. Anii trezirii conștiinței revoluționare și ai formării proletarietului, anii unor acute drame sociale, anii de descompunere morală a familiei burgheze: acesta a fost «cadrlul» ideatic al întîmplărilor evocate. Personajele (interpretate de actori, la rîndu-le, cu vocație realistă) au adus în «scenă» două lumi, două atitudini ireconciliabile față de istorie. Dramele sentimentale ale serialului au conferit intrigii o culoare suplimentară, și personajelor — cel puțin în intenție — mai multă «dimensiune reală». Doar cîteva pasaje mai trenante ale narațiunii au îngreunat «curgerea» serialului, și mici disonanțe naturaliste l-au scos din matca realismului. Regizorul Alois Müller, altfel, s-a dovedit abil creator de atmosferă și dramele social-umane înfățișate pe ecran au avut solide suporturi psihologice.

Familia Thibault

Biografia deceniului premergător primului război mondial



Antoine și Jacques — generația
care vine

Poate că dintre toate seriarele, dintotdeauna, ale micului ecran, istoria familiei Forsythe a lăsat urmele cele mai durabile în amintirea telespectatorilor, și romanul lui Galsworthy, în tălmăcirea televiziunii britanice, cu niște actori confundați pînă la ultima fibră cu personajele lor, a rămas un adevărat etalon al tele-romanului feuilleton. «Familia Thibault», serialul televiziunii franceze, realizat de André Michel, cu o pleiadă de actori mai mult sau mai puțin cunoscuți — Françoise Christophe, Pierre Rouleau, Jacques Seireyes — în jurul «decanului» Charles Vanel, obligă, parcă, pînă la un punct, la relația cu «saga» familiei Forsythe. Alt roman-fluviu de largă circulație al literaturii mondiale, al unui alt scriitor de marcă (Roger Martin du Gard primea, în 1937, premiul Nobel pentru literatură, consacrat tocmai acestei lucrări de amplă respirație epică), o altă frescă de epocă (de data aceasta inspirată din «biografia» deceniului premergător primului război mondial), alte destine («In mers» ale unui aproape la fel de marcant arbore genealogic. Pînă la un punct, așadar, filmul acesta cu cîteva întrebări dramatice privind viitorul omenirii, cu cîteva semne ale unei înnoiri sociale într-o societate încorsetată de prejudecăți și eresuri, filmul acesta cu două personaje-cheie, Antoine și, în special Jacques, cel care reprezintă vital generația «care vine», filmul acesta cu atmosferă închisă, de clan, care reprezintă, la rîndu-i, o lume, poate fi asemănat, deci, cu celălalt film-fluviu, care a rămas puternic în memoria spectatorilor. De la un punct, însă, poate și pentru că l-a lipsit acesta strălucită școală britanică a seriarelor, a fost altceva: un film corect și cumsecade, cu o acțiune corectă și cumsecade, și atît...

Mandrin

Un justițiar în afara legii

Dintr-o lungă «serie» de folioane televizate care cuprinde pagini asemănătoare ca gen, precum «**Rocambole**», «**Vidocq**» sau «**Schulmeister**», fac parte și cele patru episoade ale serialului «**Mandrin**», coproducție franco-italo-ugoslavă-vest-germană. Reîntâlnirea cu legendarul «brigand» al codrilor din anii miezului de veac XVIII nu s-a produs, poate, sub cele mai bune auspicii: filmul a urmat mai mult tiparele genului, și mai puțin viața teribilă de agitată a celui care avea să-și sfârșască scurta existență de «justițiar în afara legii» într-un chip alt de tragic, tras pe roată, la Valence, în 1755. Serialul a cuprins câte puțin din toate, și câte un cîntec vechi, și câte o porție de cascadorie și câte o replică mai licențioasă și câte o încăierare în toată legea, iar personajele au fost și ele de toate felurile, cât mai pitorești cu putință. Cu toate acestea (sau mai exact, chiar datorită acestora) filmul lui Philippe Fourastie a atins un grad ridicat de atractivitate, însușire care i-a deschis drum spre telespectatori, iar acțiunile justițiare ale eroului popular francez au avut și o rezonanță moral-educativă, îndeosebi în rândul spectatorilor tineri. Interpretul rolului titular, Pierre Fabre, a creat un personaj plăcut și dinamic, care poate figura în galeria genului alături de «**Vidocq**» al lui Bernard Noël, de Pierre Varnier în «**Rocambole**», de «corsarul» Michel le Royer sau de Jean-Claude Drouot în «**Thierry la Fronde**». Și ar mai fi de semnalat o amintire despre «**Mandrin**»: plutea în acest serial și un zvon de baladă, peste oameni și peste întimplări, proiectându-le, parcă, într-un cadru de dincolo de timp și spațiu...

Norii negri

A fost odată... capa și spada

Capă și spadă la mijloc de secol XVII... Serialul polonez (regizat de Andrzej Konic) a avut un merit important și deloc de neglijat: istoria și aventura s-au simțit foarte bine împreună, fără ca aventura să intervină brutal în istorie, și fără ca istoria să extragă aventura din albia ei firească. Întîmplări consemnate de istorie, deci, din a doua jumătate a veacului al 17-lea, «puse în pagină» pe canavaua unor prelungi cavalcade, intrigi «de curte», evadări, dueluri, urmăriri spectaculoase și aventuri (mai mult sau mai puțin) galante... Un personaj intruchipînd însuși idealul de libertate al poporului polonez, colonelul Dowgird, trece prin norii negri ai unui timp de aspre frămîntări sociale și naționale, și spada sa deschide drum dreptății și adevărului. Cum se întîmplă nu numai în filme, ci mai ales în viață, sfîrșitul oricărei lupte coincide cu începutul alteia.

Povești din lumea celor care nu cuvîntă («Daktari»)

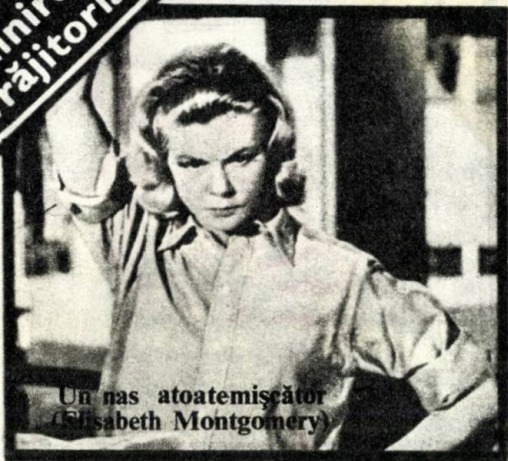


Daktari

Irezistibila Judy și Clarence cel șasiu

Au existat, desigur, telespectatori de vîrstă felurite care s-au trezit duminică, și în 1975, ca și în anii trecuți, cu cîteva minute mai devreme decît și-ar fi dorit-o, pentru a nu întîrzia la întîlnirea tradițională cu Daktari. Acest serial — destinat cu prioritate tineretului — a reușit să capteze un public foarte divers, din motive, de fapt, foarte simple: și-a ales niște personaje-oameni cu un fond sufleteșc frumos, limpede și tonic; și-a ales niște personaje-animale care au reușit să sintetizeze, fiecare în felul său, fascinația ascunsă a lumii necuvîntătoarelor; și povestirile cu «urmăre în numărul viitor» au avut mereu o morală frumoasă, limpede și tonică... Irezistibila Judy, căreia serialul i-a perpetuat memoria, a făcut alte și alte năzdrăvănii, care de care mai ingenioase, iar Clarence frumosul leu... șasiu, a continuat să vadă lumea în dublu exemplar, cu calmul său imperturbabil și regesc... Binele a triumfat întotdeauna, chiar dacă pe parcursul cîte unui episod a fost foarte periclitat, și conflictul a atins puncte de tensiune limită. Este, acesta, un alt adevăr simplu al serialelor de o asemenea factură și cu asemenea finalități: fiecare poveste a fost gîndită în cel mai clasic stil narativ, cu plăcute și spirituale introduceri expozitive, cu desfășurări în crescendo ale acțiunii, cu puncte culminante de real suspens, cu deznodămînturi liniștitoare, relaxante. «**Daktari**», așadar, a fost un serial al adevărilor simple, fără prea mari pretenții, care nu și-a propus altceva decît să întretînă permanent trează interesul în jurul unor povești care cu iubitori de animale și cu animale demne de a fi iubite. Și-a propus și a reușit. Faptul că raza sa de acțiune s-a extins către copii de vîrstă diferite, către copiii-țai și către copii-bunicuțe, este, în sine, un argument.

TV
întâlnire
cu vrăjitoria



Un nas atoate-mișcător
(Elisabeth Montgomery)

Ce vrăji a mai făcut nevasta mea

Hocus-pocus și Benjamin Franklin

Intrăm, iată, în al patrulea an de când Samantha face, săptămână de săptămână, cite o nouă vrajă, cucerindu-ne cu zîmbetul, candoarea, calmul și sensibilitatea ei atât de vrăjit-omenești... Între timp, prin vrăji sau fără, s-au întîmplat multe... S-a născut, de pildă, și a crescut micuța Tabatha, cu privirile ei albastre, cu năsul ei cîrn și atoate-mișcător, cu puterea ei strașnică de a-și apropia obiectele dorite pe fluid de vrere... Mătușa Clara a continuat să se încurce tot mai tare în vrăji, să facă boacăne din ce în ce mai mari, demonstrînd «pe viu» că scurgerea timpului este o realitate și că ridurile memoriei, la vrăjitoare, acționează cam ca la oameni. Endora a continuat să fie un spiritual «geniu al răului», dovedind la rîndu-i, ceva, anume că se poate face rău în jur și cu zîmbetul pe buze și dovedind încă ceva: că ambiția nemăsurată de a face bine poate echivala cu a face rău, reciprocă nefiind nici ea exclusă. Darrin, între timp, a mai învățat multe, despre oameni și vrăji, inclusiv arta de a fi cît mai relaxat și spontan cu putință, chiar atunci cînd la sosirea acasă, după o zi de muncă la planșetă, există posibilitatea să te trezești nas în nas cu Benjamin Franklin sau cu un neam întreg de vrăjitoare, de toate generațiile. Au apărut rude din ce în ce mai îndepărtate ale Samanthei, ba pe horn, ba prin zid, ba pe cite un norișor suav... De ce nu? Personajele lui René Clair din acel minunat film al unor timpuri apuse, «M-am căsătorit cu o vrăjitoare», care a servit drept idee-pretext serialului de azi, se simțeau bine chiar sub formă de abur... Lăsînd la o parte micile vrăjitorii ale realizatorilor (care au schimbat peste noapte însuși chipul unor personaje, al onorabilei doamne Krawitz, al onorabilei doamne Tate), să recunoaștem că lumina de zîmbet și bună dispoziție a Samanthei ne transportă, săptămîna de săptămîna, într-o lume desăvîrșită de calm și poezie, în care risul ne este prieten de nădejde.

TV
întâlnire cu
extraterestrii

Arta preistorică
(«Amintiri despre viitor»)



Amintiri despre viitor

Super producții cu cosmonauți și dinozauri

Amintiri despre viitor, sau anticipații preistorice, vulate și translații spectaculoase între mîine și ieri, o imaginație fecundă și scriitoare, speculații demne de fantezia ilimitată a cititorului contemporan, pentru care peretele unei peșteri din Tassili se transformă automat într-un ecran super-panoramic, făcînd loc — într-un spirit mai mult sau mai puțin științific — unor adevărate superproducții, cu cosmonauți și dinozauri, cu super-reptile și super-reactoare... Cartea scriitorului elvețian Eric von Däniken, care a făcut atîta vîlvă în urmă cu cîțiva ani, și a cărei amintire se transmite continuu, dintr-un viitor în altul, răspundea de fapt tocmai nevoii nestăvîluite de suspens a omului contemporan. Iar filmul studiourilor vest-germane a explorat și a exploatat cu multă abilitate acest filon nesecat de interes, operînd cu un argument infailibil, teribil de outernic (și la bine și la rău): argumentul imaginii. Ipotezelor tentante ale scriitorului elvețian, extrase «fir cu fir» din cartea de largă circulație, li s-au găsit, mereu, corespondențele vizuale solicitate, astfel

incît demonstrațiile urmărite de autori au avut argumente pregnante, poate chiar prea pregnante — ținînd seama de faptul că ne aflăm, totuși, printre ipoteze — la fiecare pas. La întrebarea foarte dificilă, cu răspunsuri și mai dificile, dacă a fost sau nu vizitată Terra de ființe din alte planete, răspunsurile în imagini au fost permanente în măsură să pună pe gînduri, să adauge oricărui răspuns posibil încă vreo trei-patru semne de întrebare. Autorii filmului au știut bine ce fac; acest serial în două episoade a fost rechemat și reprogramat, în 1975, pe micile noastre ecrane. Multe din argumentele filmului erau, desigur, știute și văzute. Dar așa, toate la un loc, unul în continuarea celuilalt, unul venind din celălalt și plecînd spre celălalt, au avut, firește, șansa să comunice mai mult decît niște desene, niște fotografii, niște cuvinte pe cite o pagină de revistă sau carte. Cosmonauți pictați pe peșterile din Tassili? Cum rămîne cu acele adevărate «piste de aterizare», cu imensele statui-far în stîncosii din Peru, cu calculele piramidelor, cu...? Poate, dacă vom mai vedea o dată serialul...

U.F.O.

O.Z.N.-uri și fantasmagorii cosmice

Cu «U.F.O.» am pătruns într-un univers de fantasmagorii cosmice. Imaginația realizatorilor a produs niște micuțe mașinării infernale, de proveniență extraterestră (să le zicem bibobuze), în stare de multe rele, de la sabotarea zborurilor spre lună pînă la scufundarea navelor de pe oceanele Terrei, și de alte rele și mai și, cam albastre, dacă nu chiar sumbre. Tot imaginația realizatorilor a mai produs și niște — să le zicem — oameni, unul cu aspect aproape sută la sută de marțian (dar cine știe, poate că așa vor arăta oamenii viitorului), comandantul Straker (alias Ed Bishop) care s-a războit perpetuu cu drăcoveniile zburătoare, reușind să «curețe» multe din ele, și prin asta să curețe înaltul cerului de năzdrăvane pericole ascunse. Straker acesta, cu alura sa de robot, imperturbabil, a avut și un mare avantaj față de majoritatea telespectatorilor și față de majoritatea «partenerilor» de serial: credința imperturbabilă și sinceră (cît de sincer poate să creadă în ceva un robot) în existența O.Z.N.-urilor respective; de aici imperturbabilele și «sincerele» sale izbîzni împotriva bibobuzelor și a neîncrezătorilor în bibobuze. Altfel, serialul a avut — mai ales la capitolul scenografic — pecete de science-fiction modern, și orice am scrie noi în aceste cîteva rînduri, activitatea de la «comandamentul organizației de supraveghere a O.Z.N.-urilor» (plasat — gluma ar fi putut fi, evident, mai cu har folosită — chiar în subsolul unui studiu de filme) sau activitatea de pe baza lunară Selenia trebuie să fie în sine foarte complicate și intense, justificînd, deci, existența unui astfel de serial de anticipație mai mult sau mai puțin științific. Chiar dacă demonstrația autorilor a condus, adesea, drumurile personajelor, ale interceptoarelor sau ale bibobuzelor spre teritoriile imposibilului posibil sau, poate, tocmai de aceea...

TV
întîlnire
cu marea artă

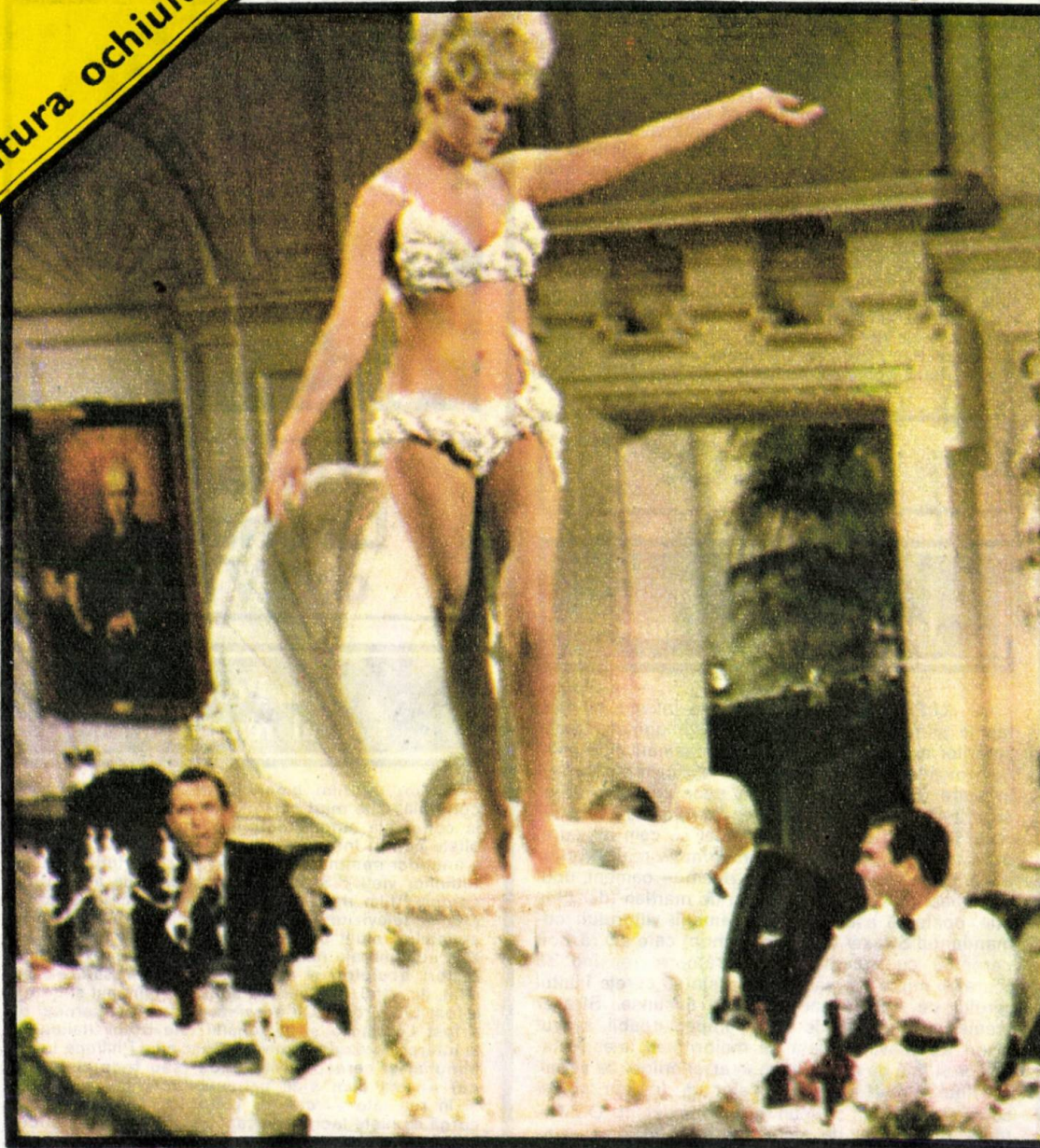


«Adevărat minunat
și ceresc a fost
Leonardo»
(Philippe Leroy)

Viața lui Leonardo da Vinci

Un Prometeu al renașterii

Rareori un film biografic de o asemenea tinută culturală. Cîte mari personalități ale lumii n-au rămas în conștiința cinematografului doar ca pretexte simple pentru înfățișarea unei iubiri neîmpărtășite sau a unui dor nestins și triumfător în ciuda tuturor vicisitudinilor vieții? Și iată, acest superb de adevărat și complex film despre Leonardo da Vinci, al studiourilor de televiziune italiene. Prin fiecare imagine a sa, serialul a reluat parcă — mereu altfel — una din frazele sublime ale neîntrecutului scrutaător al vieților de pictori, sculptori și arhitecți, Giorgio Vasari, adesea citat, de altfel, în film: «Cu adevărat minunat și ceresc a fost Leonardo». Cu adevărat minunat și ceresc, da, a fost Leonardo și în serialul televiziunii italiene și în interpretarea de captivant firesc a lui Philippe Leroy. Minunat și ceresc, chiar dacă (sau tocmai pentru că) — așa cum s-au petrecut lucrurile, nu o dată, și în realitate — culorile picturilor sale porneau să curgă ca niște lacrimi, la capătul unei munci titanice... Minunat și ceresc, chiar dacă zborul sublim al omului, genială previziune renașcentistă, a rămas în epocă o chinuitoare și imposibilă desprindere de pămînt. Minunat și ceresc, chiar dacă imensul cal de bronz — la care a lucrat 11 ani, studiînd cu asiduitate anatomia și mișcările cailor — imaginat în onoarea ducelui milanese Ludovico Sforza, n-a fost terminat niciodată. Minunat și ceresc, chiar dacă între el și celălalt titan al Renașterii, Michelangelo Buonarroti au scăpat mereu scînteii... Minunat și ceresc, chiar dacă realizatorii filmului nu s-au sfiit să «măsoare» Gioconda cu compasul și rigla, să răsfoiască — altă «blasfemie» — registrul lui Leonardo de... cheltuieli zilnice, să introducă printre personaje de epocă un comentator din secolul XX pînă în miezul faptelor relatate, în dialog permanent cu ele și cu personajele înseși. (Și ce frumos au făcut toate acestea!) Serialul întreg, frază cu frază, imagine cu imagine, gînd cu gînd, a fost o încîntare despre Leonardo-Omul.



Cinema

A privi nu e totuna cu a vedea, a ști despre ce este vorba nu înseamnă automat și a înțelege, a parcurge filme de o calitate

artistică certă nu e același lucru cu a le trăi în mod adecvat.

În acest teritoriu imens al spiritua-
lității umane contactul cu cinemato-
graful este doar un mărunț și îngust
segment dar cu rezonanțe dintre
cele mai profunde și adesea cu
efecte întârziate. Este deci cazul să
discutăm despre el urmărind mai

ales atitudinile și situațiile în
care înțelegerea autentică este
deviată pe căi lăturalnice, fie da-
torită operei însăși, fie din pricina
celui ce o primește în mod nepotrivit.

În ultimii ani teoreticienii vorbesc
tot mai des de apariția unor produse
ce se dau drept artistice sau a unor
atitudini ce se prezintă ca estetice,
desemnând prin termenul provenit
din limba germană — kitsch — tot
ce este fals, inautentic, surogat în
acest tărâm atât de delicat al artei.
Cinematograful își are din păcate
și el contribuția sa masivă la ceea
ce se dă drept artă fără să fie, la

ceea ce pretinde un loc în ierarhia
valorilor, fiind de fapt o pseudo-
valoare, la ceea ce a subjugat frumu-
sețea legilor comerțului și idealurile
înalte meschinelor conjuncturi.

Am spune chiar că imaginea fil-
mică este adesea poarta de intrare
pentru numeroase fenomene par-
artistice (adică alături de artă, doar
semănând cu ea), întrucât creează
aparența că totul e limpede și de
înțeles, întărind prejudecata că ori-
cine poate pricepe dintr-odată totul
iar printr-un montaj ingenios îl face
adesea pe spectatori să creadă
uluși că totul e posibil.

Artă și confecție



Criterii nejustificate

Cinematograful îți «fură ochii» cum s-ar spune, tocmai pentru că — prin intermediul mijloacelor tehnice — reușește să ofere priveliști și atitudini umane altfel de nevăzute și de neatins, așa încât uimirea privitorilor ajunge adesea în mod nejustificat criteriu estetic. Intrarea în cetatea artei este aici neînchipuit de mult ușurată de trucurile meseriei, deoarece simțim cu ușurință tentați

să înlocuim legile frumosului cu ingeniozitatea aparatului de filmat, iar imaginea noastră despre viață cu tabloul înfrumusețat pe care cinematograful îl poate oferi.

Devenim noi înșine parcă mai încrezători, ne putem crede mai frumoși, mai buni sau mai puternici decât simțim, și proiectăm în modelul filmic toate aspirațiile, așteptările și dorințele noastre nerealizate transformându-le într-un eficient mijloc de stimulare psiho-socială. Criticabilă nu este firească tendință spre mai bine ci faptul că pentru mulți

ea este satisfăcută de o construcție iluzorie, că aparența realului înlocuind realul însuși, determină în numeroase cazuri pasivitatea, lipsa unei acțiuni sociale eficiente.

Fenomenul e mult prea larg și pernicios pentru a trece neobservat, dar căile sale de infiltrare în conștiința publicului sînt uneori atât de ascunse și de întortochiate încît asupra lui plutește o oarecare incertitudine și nesiguranță. Dacă ne propunem să scoatem la iveală cîteva mecanisme și procedee specifice Kitsch-ului îi rugăm în același timp pe cititori să nu le absolutizeze și să nu ia drept condamnări fără drept de apel unele dintre constatările pe care le facem. Invităm nu la intoleranță și lipsă de înțelegere chiar față de Kitsch, ci la luciditate. Întîlnim adesea pseudo-artă și nu ar fi realist să ne facem iluzia că ea va dispărea de la sine sau prin epitețe cît mai dure, ci mai degrabă să încercăm să descifrăm mijloacele prin care ne captează și își subjugă prozelitii. Enumerînd cîteva dintre ele, ținem să precizăm că nu mecanismul în sine este întotdeauna criticabil, ci mai ales unele dintre produsele sale. Judecați, vă rugăm, singuri!

Repetiția

Viața nu este lipsită de situații, momente și atitudini care se repetă, iar artei însăși — deși în principiu unică, inimitabilă și irepetabilă — nu-i putem cere o absolută ruptură de propria ei tradiție. Schemele cunoscute nici nu dau în mod automat naștere unor pseudoopere, dar șabloanele ar trebui măcar observate: dragostea care atinge puritatea supremă, dar care nu se realizează datorită morții unuia dintre cei doi iubiți o întîlnim de la *Tristan și Izolda*, *Romeo și Julieta* sau *Dama cu camellii* pînă la *Love Story*. Înfruntarea între ticăloși și oameni cinstiți, între șiretenia bandiților și abilitatea poliștilor sînt modele bine cunoscute ca și cele pe care se construiesc majoritatea filmelor despre cei umiliți și obidiți de atotputernicia nemiloasă a celor bogați sau clocnirile palpitate ale criminalilor ori escrocilor cu oamenii legii.

Nu este vorba de a încredința situația ca atare și de a condamna astfel însuși genul, ci de a băga de seamă cum se adună și covîrșesc prin repetiție situațiile-șablon. În filmul polițist, adesea bine făcut mesetugărește, se înghesuie uneori parcă în mod inevitabil aceleași «întîmplări»: o femeie frumoasă, superbă, din greșală de partea răufăcătorilor, îi demască în ultima clipă și se îndrăgostește de iscusitul detectiv care-i caută. Pe parcurs au loc cele

Artă și confecție

mai necrezute urmăriri pe acoperișuri, în canale subterane, cu heli-coptorul sau mașina care goneste nebunește peste trotuare și prin magazinele pe care le distruge, în timp ce odiosul criminal se dovedește în ultima clipă a fi tocmai șeful poliției, cel care a fost «jefuit» sau în orice caz omul la care ar trebui — dacă n-ai deprins regulile jocului — să te aștepti cel mai puțin.

Pilule deconectante dar...

Supărătoare ni se pare în asemenea cazuri nu repetarea în sine, ci lipsa de fantezie a realizatorilor filmului, relevarea unor și a celorlalte situații ca și naivitatea acelor care iau drept capodoperă fiecare producție de acest tip neobservând cît de plată și monotonă a fost «rețeta de fabricație» utilizată.

Kitsch-ul apare deci nu prin simpla existență a schemei ci prin schematism, nu prin reluarea unor situații cunoscute, ci prin aglomerarea lor astfel încît acestea ajung să covoșască conștiințele prin insistența cu care bat la ușa de intrare în cluda faptului că le lipsește orice element inedit care să evite rețeta arhicunoscută introducînd nuanțările firești.

S-ar putea obiecta că și basmul popular se bazează pe repetarea unor situații și că o analiză a întregii arte poate descoperi arhetipurile de la care a pornit creația fiecărei opere. Este perfect adevărat, numai că de condamnat nu este procedeul în sine, ci simplismul la care duce în ultimă instanță și asta într-o epocă în care viața este mult prea dinamică pentru a putea fi redusă la scheme iar pretențiile axiologice ale receptorilor pun un accent din ce în ce mai mare pe individualizarea operei.

Dacă am acceptat rînd pe rînd schema propusă de seriilele ca **Sfîntul, Evadatul, Invadatorii, Incoruptibilii, Răzbușătorii, Man-nix, Columbo, Kojak** nu am putut să nu remarcăm că structura episoadelor era identică, personajele rămîneau aceleași, acțiunea nu evoluă în nici un sens și deci fiecare «pilulă deconectantă» era aproape identică cu cealaltă. Totul în asemenea cazuri e să izbutim să ne detașăm de model și să-l judecăm în funcție de fantezia artistică pe care o includea — unul din seriile față de un altul — conștiință fiind

de adevărata sa valoare ca operă de artă și nu ca fapt real. Seriilele de acest tip măcar nu aveau pretenția originalității iar ceea ce urma era o mai mult sau mai puțin reușită «variație pe aceeași temă». **Nu dorim deci să gonim repetiția, dar nu trebuie s-o transformăm într-un fetiș în fața căruia să ne închinăm.**

Perfecțiunea

Oamenii au tins întotdeauna spre modele ideale, fără cusur, iar arta s-a străduit să le ofere imagini concrete ale realizării acestei aspirații. Greșeala care duce către falsitate apare atunci cînd eroii sînt îngeri sau demoni, cînd idealul este întruchipat de oameni perfecți moral și fizic, de o inteligență care nu dă gres niciodată și de o atît de stră-

fie întotdeauna cea așteptată și dorită.

Cît de simpatice ne era «Sfîntul» (ca să ne referim la unul dintre exemplele date), el nu putea fi decît perfect (după cum îl arată și numele), nesemnificativ cu muritorii de rînd, infailibil și sigur de sine, în timp ce «Columbo» ne-a fost mai apropiat pentru că era mai om, mai cu picioarele pe pămînt, cucerindu-ne nu prin frumusețe fizică, ci prin inteligență și, plăcîndu-ne, nu pentru că era strălucit, ci tocmai datorită stîngăciei și aparentei sale atitudini de om neajutorat.

În această privință, de altfel, excesele, extremele — provenind în parte din **viziunea romantică aparținînd secolului trecut** — introduc întotdeauna o doză de artificialitate tocmai prin unilateralitatea pe care o introduc. În acest sens, chiar și peliculele reușite ca **La răscruce de vînturi** cuprindeau elemente de Kitsch, nu prin modele perfecte pe care le propunem, ci invers prin **antiperfecționarea lor programatică**: Heathcliff, eroul principal, era parcă o culme a răutății, urlișiei, egoismului și poate doar dragostea era cea care-l mai umaniza, aducîndu-l printre oamenii obișnuiți (deși chiar și pasiunea lui era dusă aproape pînă dincolo de limitele normalului).

Nu poate place, desigur, imaginea perfecțiunii sau a contrariului ei făcă ca acestea să nu ne confundem automat în pseudo-artă, dacă înțelegem caracterul lor convențional și nu ajungem să prețuim filmele exclusiv după acest criteriu lăsînd la o parte construcția artistică, mijloacele de expresie, limbajul operei.

A ști
să te ferești
de
pseudoartă
este
un act
de cultură

Confortul

În acest secol atît de agitat, cu un ritm de viață extrem de rapid, este explicabilă dorința oamenilor ca arta să le ofere momente de liniște, posibilitatea de a contempla, stabilitate psihică și reculegere. De aici nu trebuie însă trasă concluzia că arta (în cazul nostru filmul) nu trebuie să pună probleme, că ea n-are altă misiune decît de a servi drept «carbaxin al conștiințelor» și că prin urmare merită prețuite doar operele care «ne lasă în pace», asigurîndu-ne «confortul psihic». Lipsa de întrebări, ca și falsele întrebări pe care unele filme le pun, ne plasează dintr-un început într-o mare liniștită în care poți avea îndrăzneala să te scalzi chiar în larg fără a observa că de fapt te afli într-un bazin pentru copii, ferit de valuri și furtuni, fără adîncimi și riscuri.

Nu puține sînt filmele care-și propun să întrețină o asemenea iluzie și prin aceasta devin false dela bun început, întrucît **arta autentică nu există în afara conflictelor, a tensiunii interne, doar ca o oază**

lucită cunoaștere a meseriei lor (de cow-boy, trăgător de elită, minuiind simultan și cu o viteză uimitoare cele mai diverse arme, capabil să se lupte folosind orice procedeu de la pumnii la judo), încît ei apar de-a dreptul incredibili. Asemenea eroi nu au nici un fel de pată, ei nu comit niciodată o greșală, ocolesc orice cursă, înving toate obstacolele dînd dovadă de o miraculoasă și nepuizibilă energie în atingerea țelurilor pe care și le-au propus.

Dacă avem, ca spectatori, luciditatea de a privi cu un ușor zîmbet acest cumul de perfecțiuni, filmul poate fi savurat cu detașare și amuzament față de ingeniozitatea realizatorilor săi, dar din păcate nu puțini sînt aceia care confundă ceea ce văd pe ecran cu viața însăși, visurile cele mai fanteziste cu realitatea și nu-și dau seama că de cele mai multe ori, nici măcar într-un film color, lucrurile nu pot fi văzute doar ca albe sau negre. Conflicte reale nu au loc doar între tabăra celor buni și a celor răi, ca în basme, ci în mare măsură în conștiința fiecăruia dintre participanți, iar intervenția neprevăzută artistică poate face ca «rezolvarea» să nu

de liniște și nemișcare absolută. Filmele în care nu se întâmplă nimic sau în care știi de la început ce se va întâmpla (eroii puși la început de soartă, împrejurări, familie, sfârșesc prin a se căsători, nenorocirile inerente sînt evitate în mod miraculos, criminalul este dintr-un început condamnat, iar nedreptatea — o știm dinainte — va fi în mod generos și cu orice preț înlăturată) sînt asemenea opere fără conflicte sau bazate pe pseudociocniri. Și acestea le excomunică din imperiul artei.

În fapt viața nu e lipsită de asperități și ciocniri, iar organismul artistic însuși se întemeiază pe coeziunea pe care numai coliziunile interne le asigură; el nu trăiește în mod autentic într-o pace artificială, în care au dispărut orice adversari și nu se înfruntă nimeni și nimic. Nu propunem inventarea de false probleme și nu căutăm tensiuni acolo unde nu sînt, dar o apă nemișcată este o apă stătută, sălcie, neplăcută la gust. Confortul pe care-l caută unii prin frecventarea artei «fără probleme» este de aceeași și el unul înod, încol, încol și în ultimă instanță insipid.

Nu propunem prin aceasta promovarea unei arte al cărei țel să fie zguduirea cu orice preț, instaurarea neliniștii și nesigurantei, și nu condamnăm din principiu peliculele care realizează o «deconectare» a omului. Opera trebuie dealtfel, din principiu, să fie **delectativă**, să ofere privitorului satisfacții artistice și să-l introducă într-un univers al ei. **Filmul trebuie să aibă tumultul său interior, să fie construit ca o entitate în desfășurarea sa integrală**, pentru că aliminteri nu-și mai are rostul, ar fi suficient să proiectăm primele secvențe ca să informăm spectatorul despre ce este vorba.

Marile posibilități ale cinematografului de a oglindi detașat viața, dar de a intra în același timp, prin intermediul prim-planurilor, a proiecției retrospective, al amintirilor, sau al asocierii, prin montajul unor planuri distincte în profunzimile existenței, permit o viziune artistică largă și complexă a cărei intruchipare în imagini de o concretețe pronunțată poate face relevante și semnificative lucruri care, altfel, s-ar pierde. Există însă un confort propriu unui anumit mod de a filma, din care rezultă pelicule strălucitoare dar superficiale, avînd concretețutudinea lucrurilor, dar lipsindu-le lumina ideilor, a implicațiilor și din asemenea producții se recrutează cel mai adesea «operele» nesemnificative, vizibil împotmolite în noianul faptelor, din care nu poți trage nici un fel de concluzii și nu poți descoperi nici un fir artistic călăuzitor. Nu avem de gînd să le punem la stîlpul infamiei, pentru că ideile artistice **recevabile** ca și **lipsa de idei mor singure**, dar nu putem să nu avertizăm împotriva unei intelectuale și a inerției umane

pe care o pot uneori provoca. Confortul este o cucerire a civilizației moderne care ne scutește de efortul fizic, dar care nu trebuie să încurajeze amorteala gîndirii. Să ne amintim de cuvintele lui Goya: somnul rațiunii naște monștri.

Compensația

Oamenii tind adesea să-și împlinească nevoile, dorințele, aspirațiile cu orice preț și se lasă ușor păcăliți de o «satisfacție» iluzorie, de o rezolvare—surogat care de fapt încearcă să o înlocuiască pe cea reală. Atunci cînd nu poți fi savant, cosmonaut, uriaș, frumos, bogat sau puternic, atunci cînd nu ești fericit și ai necazuri în viața personală ești tentat cu ușurință să-ți transferi sentimentele asupra unor imagini compensînd, pe calea imaginării, ceea ce nu poți fi sau obține

Ce
este
kitsch-ul?
Tot ce e
fals,
neautentic,
surogat

în realitate. Propriile necazuri par mai mici dacă ele pot fi comparate cu nenorocirile (evident imaginare) ale eroilor filmului, auto-compătămirea ia ușor forma milei față de alții, iar nereușita pare mai puțin dureroasă dacă asisti la înfrîngerile suferite de alții — chiar și numai pe peliculă.

Este o tendință omenească explicabilă psihologic, dar care deturbează în mod evident atenția de la film ca operă de artă către acesta ca înlocuitor al nevoilor și aspirațiilor izvorite din viața efectivă. Criteriile de judecată încetează să mai fie specifice artistice, iar opera este judecată doar ca o posibilă **compensație**. Nu este vorba de a depozita arta în genere (filmul în cazul nostru) de această virtute care-i este proprie și care asigură în mare măsură popularitatea, dar trebuie să ne străduim ca domeniile să nu fie încălcate, ștergîndu-se astfel specificitatea operei, și pierzîndu-se contribuția ei proprie la formarea personalității umane.

Elementele de Kitsch apar toc-

mai prin încălcarea planurilor, prin dispariția exigențelor artistice, atunci cînd sînt satisfăcute alte nevoi și această intervertire nu rămîne fără urmări asupra conștiinței celor care consumă arta drept surrogat pentru altceva. Filmul permite asemenea inversiuni poate mai mult decît alte arte, intrucît aparenta de realitate pe care o dă este mult mai puternică, iar acțiunea sa asupra simțurilor și sentimentelor mai directă și penetrantă.

Educația nu trebuie să încerce să epureze arta de toate implicațiile ei de altă natură ci, dimpotrivă, dar în același timp opera trebuie prezentată ca un întreg organic, ca o sinteză de valori și nu ca o simplă sumă a unor componente de altă natură. Funcția ei compensativă nu poate fi ocolită, dar ea nu trebuie să devină rațiunea de a fi a artei, pentru că atunci receptarea ei va fi neadecvată. E adevărat că «nimic din ceea ce e omenească nu ne este străin», dar valorile trebuiesc primite nu de-a valma sau înlocuindu-se unele pe altele, ci păstrînd independența și destinația fiecăreia.

Excesul

Bătrîneasca zicală «ce-i prea mult nu-i sănătos» — poate indica și una dintre căile de infiltrare a Kitsch-ului în film. Atunci cînd se aglomerează situațiile-limită sau scenele de groază, cînd se îngrămădesc amănuntele servind aceleași idei, cînd — părăsindu-se specificul domeniului — cuvîntul coplesțe imaginea, o inundă sau cînd — ca probă a curajului sau îndemnării eroului — dușmanii împușcați se rînduiesc în stive, artificialitatea, neîfrescul, găsește unul dintre cele mai fertile terenuri pentru a încolți. Din păcate multe westernuri sînt apreciate după numărul de împușcături, filmele polițiste au pentru unii, ca indicator de valoare, doar mulțimea încurcăturilor, urmărilor, pumnilor primiți sau risipiți cu dărnice, iar melodrame de genul **O floare și doi grădinari** își datorează succesul cantității de lacrimi vărsate pe parcursul vizionării lor.

Nenorocirile — atunci cînd se succed în torent — generează de fapt milă la aceia care nu reușesc să se desprindă de cascada lor nefirească, iar violența — atunci cînd devine scop în sine — este admirată de unii pentru că în ochii lor ea exprimă forță, tărie. Nimeni nu neagă că viața le cuprinde și nimeni nu interzice ca ele să devină și obiect de investigație artistică, dar un film autentic, adevărat, respinge excesele de orice natură, pentru că ele introduc pe ușa din dos (sau chiar pe cea din față) criterii neartistice și apelează la corzile

Artă și confecție

cele mai joase ale sensibilității umane.

Dealtfel drumurile principale prin care asemenea opere pătrund în conștiință sînt supra-solicitarea emoțiilor și frenezia simțurilor, al căror cumal mozaic produc reacții puternice înlocuind naturalitatea cu artificializarea și pierzînd măsura lucrurilor. Filmul are prin natura sa posibilitatea de a cădea ușor în asemenea excese tocmai pentru că este mai facilă aglomerarea de mijloace decît cîntărirea judicioasă a acestora, apelul la impulsurile primare decît sugerarea indirectă a unei atitudini.

Norocul în combaterea unor asemenea producții îl reprezintă faptul că invazia de mijloace identice devine pînă la urmă neconvîngătoare generînd o anumită monotonie stereotipă, ceea ce reușește să le scoată din circuit destul de repede cu tot entuziasmul și șocul psihic

pe care l-au generat atunci cînd au apărut. Ar fi greșit să sperăm însă că fenomenul Kitsch moare de la sine și că producțiile care-l vehiculează se vor toci prin uzură, întrucît pentru o conștiință reformată, cum este îndeosebi aceea a multor tineri, asemenea exagerări unilateralizante sînt deosebit de periculoase tocmai prin faptul că atrag spirite nepregătite înclinate cu ușurință către extremisme.

Între modalitățile specifice cinematografului de a cădea în excese trebuie să semnalăm posibilitățile acestuia de a amplifica în mod nefiresc sentimentele și situațiile prin insistența în cadru asupra unor stări, prin hiperbolizarea detaliilor, printr-o sonorizare care să urmărească efectele ieftine astfel încît spectatorul să cadă cu ușurință în capcana lansată de producător (inclu-dem aici întreg sistemul de producție, studiouri, scenarist, regizor, operator, inginer de sunet, scenograf și încheiem cu actorii).

Comerțul

Faptul că cinematograful este în același timp artă și industrie, de-

oarece presupune un imens aparat de producție și reproducție, că el se supune inevitabil cerințelor legii valorii întrucît, intrat pe piață, el este o marfă care trebuie să poată fi vîndută, îngreunează mult educația estetică. Cîte concesii nu ajung unii cineasți să facă pentru a obține mult rîvnitul «succes de public» și cît de riscantă este sub raport ideologic și estetic fuga exclusivă (și uneori excesivă) după reușita comercială. Pornind de la această condiție, unii consideră filmul un produs ca toate celelalte, al cărui unic scop este de a fi «consumat» indiferent de calitatea sa intrinsecă și de efectele sale socio-culturale. Intervenția criteriului eficienței economice nu poate fi desigur eludată în cazul unui produs atît de scump, dar ea nu trebuie să se suprapună niciodată eficienței educativ-estetice, ci să-i fie subordonată. Nu ne interesează doar «ce» se vinde, ci în primul rînd «cum» și «de ce».

Comercializarea sentimentelor, umbrirea idealurilor celor mai mărețe de meschine interese de moment, edulcolarea asperităților vieții pentru a putea fi mai lesne vîndute — iată cîte sigure care duc la fenomene Kitsch.

Cadru Kitsch —
în care sînt folosiți
doi mari actori:
Alan Bates
și Geneviève Boujold





2 S-ar putea
ca totul să fie
un grosolan
trucaj fotografic.
Monica Vitti
să nu fi pozat niciodată
pentru coperta
revistei «Horoscop».
Dar celebritatea ei
vinde asemenea marfă.
Aici e pericolul
contaminării
numite «kitsch».
Al poluării estetice.



Ele sînt din păcate ușurate de nu
puține trăsături umane negative de
care producătorii occidentali țin
seama exploataîndu-le la maximum.
Conformismul este excelent servit,
de pildă, de filme care nu pun
niciun fel de întrebări, ci se grăbesc
să ofere sentențios răspunsuri care
nu nasc «probleme», ci soluții pre-
fabricate unor situații mult mai com-
plexe și care nu se lasă înghesuite
în patul procustian al schemei «ren-
tabile».

**Cinematograful
comercial
oferă
pe bandă rulantă
evaziune,
iluzie,
utopie,
pseudo-realizări**

Tendința de acapărare și pose-
siune este transferată adesea din
viața reală în cea imaginară a
filmului pentru a crea individului
siguranță și securitate prin domi-
narea ideală a ceea ce n-a putut
stăpîni în fapt, favorizînd astfel
evaziunea către pseudo-realizări
și utopice iluzii care înlocuiesc
acțiunea socială efectivă cu pa-
leative lipsite de orice fărîmă
de realism și luciditate.

În toate cazurile de mai sus, sub
semnul unei false funcționalități sînt
promovate de cinematografiile
comerciale produse vandabile,
indiferent de calitățile lor artistice
și adesea în flagrantă contradicție
cu normele eticii noastre, cu sensul
educativ pe care-l dăm noi artei.

Mecanismele enumerate sînt
doar posibilități oferite pentru
ca fenomenul Kitsch să nu apară.
Întrucît o corectă ÎNTELEGERE
îl poate anihila iar cunoașterea lor
servește CONȘTIENTIZĂRII pro-
cesului de receptare. A da operelor
adevărata lor măsură, a ști să te
feresti de pseudoartă, indiferent
de canalul pe care a reușit să se
strecoare încercînd să intre în ceta-
tea conștiinței, este un veritabil act
de cultură și o societate ca a noastră
tinde prin esența ei să bareze tot
ce este fals, inautentic, atît în viață
cît și în universul spiritual.

Ion PASCADI

portrete



Amintiri despre Tracy și Hepburn

Spencer Tracy și Katharine Hepburn sînt doi actori de prim rang în constelația Hollywoodului; doi actori care, fiecare, separat, cu orice nou film, și-a consolidat reputația artistică; doi actori care, ori de cîte ori au jucat împreună, au alcătuit o echipă actoricească omogenă remarcabilă. Prietenul lor, dramaturgul și scenaristul Garson Kanin, încearcă în volumul **«Amintirile mele despre Tracy și Hepburn»** să prezinte aspecte inedite din cariera lor, dar, mai cu seamă, să-i prezinte așa cum erau ei, deosebit de modești în viața cotidiană, preocupăți în primul rînd de rolurile lor, de un studiu metodic al acestor roluri. Acești doi actori, cu adevărat mari, n-au încercat niciodată, niciunul dintre ei, să iasă din comun, să pară deosebiți, să se afișeze ca vedete, demonstrează Kanin în cartea sa de amintiri, carte care începe cu arhicunoscuta primă întîlnire dintre Hepburn și Tracy: «A început în 1941, pe platou; se turna «Femeia anului». Katharine, înaltă și impunătoare, se uita cu condescendență la mărunțul ei partener și, după ce regizorul Joe Mankiewicz, a făcut prezentările nu s-a putut abține să nu-i spună lui Spencer: «Ești cam mărunțel pentru mine». Mankiewicz a intervenit pe loc: «N-avea grijă. Te aduce el imediat la dimensiunile lui...» Ceea ce s-a și întîmplat. Din 1941 și pînă la ultimul film în care au jucat împreună («Ghici cine vine la cină?» — 1967), Tracy — Hepburn au alcătuit un cuplu care le asigura producătorilor succesul de casă iar regizorilor succesul de prestigiu.

Iată cîteva fragmente din această carte care a făcut vîlvă:

«Spencer avea obiceiul să spună: Dacă urâsc ceva pe lumea asta, urâsc să fiu interviuat. Întrebările sînt de obicei simple prostii și habar n-am ce să răspund. De pildă — «cum v-ați decis să deveniți actor?» Și de unde naiba să știu ce să le spun. Pe vremuri, în Milwaukee, nu-mi amintesc să fi văzut măcar la față un actor. Iar pe vremea cînd eram în marină, precis că nu m-am gîndit la eventualitatea asta. Asadar, ce să le răspund?! Să le spun că dacă familia mea nu m-ar fi pisat atît să-mi termin studiile superioare, pe mine mă bătea gîndul să rămîn în marină?... Că dacă n-ar fi fost veșnicul meu spirit de contradicție, nu aș fi fost cooptat în cenaclul de dezbateri... Că, probabil, de aici, trecerea la cenaclul de dramă s-a produs automat... Și chiar așa, mai mult ca sigur, tot nu s-ar fi întîmplat nimic, dacă cenaclul nostru de dezbateri nu ar fi fost poștit la Colegiul Bowdoin din Maine și nu ne-am fi oprit în drum, o zi, la New York. Acolo mi-au dat să fac o probă la Academia americană de artă și, mai mult ca sigur, aveau o lipsă fantastică de candidați, pentru că mi-au oferit pe loc o bursă.

o apucă ferm. Gestul cu care toarnă laptele în cafea e singular și, practicat de ea, conține o eleganță înfinită...

Iată un alt exemplu pentru felul ei singular de a gîndi. Jules Dassin îi trimite un scenariu ca să-l citească. O adaptare în engleză a unei piese franțuzești, de succes, «Zile în copaci» de Marguerite Duras. Dassin spera să-i trezească interesul, în vederea unei coproducții. Kate îl citește pe loc, nici nu se ridică de la birou și începe să scrie:

Dragă d-le Dassin. Îți mulțumesc foarte mult că mi-ai trimis această piesă fascinantă. O consider deosebit de interesantă, dar, din păcate...

Se oprește. O supără falsitatea propriului ei stil. Ia o altă foaie de hîrtie și iar începe:

Dragă Jules Dassin. Oricît aș încerca, nu pot să dau de capătul acestui incurcat manuscris și, de aceea...

Se oprește iar. Și o ia iar de la capăt.

Domnule Dassin. Este fără îndoială cea mai neroadă și deprimantă aiureală pe care am citit-o în viața mea...

chiar mine!»

«Prefer să nu-l numesc pe celebrul dramaturg care a cinat cu Spencer și cu mine într-o seară la Maxim's. Afîind că Spencer e la Paris, era nerăbdător să-l cunoască; acesta, la rîndul lui, se simțea onorat să-l întîlnească. Așa că cina părea să se desfășoare cu succes și conversația nu lîncezea. La cafea, dramaturgul a spus:

— Mi-ar place să vă văd pe scenă, pe Katharine Hepburn și pe dvs. Ar fi un eveniment în teatru.

— Da, dacă piesa ar fi bună, a răspuns Spencer. Și, firește, și rolurile noastre.

— Ei da, asta e de la sine înțeles. Blestemat să fiu dacă nu fac eu încrederea asta.

— Mă simt măgulit, a zis Spencer. — N-aveți pentru ce, a răspuns celebrul dramaturg.

Îi și vedeai parcă cuprins de febră creatoare. Bătea darabana cu degetele în masă, aprindea o nouă țigară, deși cea veche ardea în scrumieră, iar ochii îi sclipeau ca licuricii în noapte.

— O văd, zicea el. Ba nu, o simt... Vorbesc de relația dintre eroi. Aș vrea să pun accentul așa cum trebuie. Jocul cel mare, marea artă o să vină desigur de rolul **dumneavoastră**. Dar o să folosesc la maximum și atu-urile ei; este delicioasă, așa că...

Spencer s-a încruntat și l-a întreput:

— Cum adică? Am impresia că nu vă înțeleg.

— Păi, replică celebrul dramaturg, știu cu toții că Kate are o personalitate covârșitoare, dar nu e chiar ceea ce am putea numi o mare actriță.

— Nu e ceea ce am putea numi o mare actriță?! strigă Spencer pe un ton care făcu să vibreze ceștile și taciturile de pe masă.

Celebrul dramaturg se dumiri că făcuse o gafă.

— Am crezut că... Am vrut să spun că... Încercă el s-o dreagă.

— **Știu** ce-ai vrut să spui, nătărăule, nu-l lăsă Spencer să continue. Am auzit și înțeleg destul de bine engleza... De unde pînă unde îi spui Kate? Nici n-o cunoști măcar...

— Nu, dar...

— Ce dumnezeu trebuie să săvîrșească o acrită pentru ca dumneata, cu disprețul dumitale magnific, să-i acorzi viza de perfecțiune profesională? Chiar dacă a lucrat, a studiat, a jucat și s-a auto-perfecționat timp de 30 de ani, chiar dacă a progresat în tot acest răstimp — deși era excelentă încă de la debut. Ai văzut-o în «Cleopatra» sau în O'Neal? În «Neguțătorul din Veneția»? În «Scorpiea împlînzită»? În «Millionara»? Ce părere ai avut despre ea în «Regina africană» sau în «Cum vă place»? Cum era în «Poveste din Filadelfia»? Era o mare actriță în «Gloria diminetii» și asta se petrecea, fir-ar să fie de treabă.

Filmul care i-a reunit pe ecran, într-un durabil cuplu cinematografic: «Femeia anului»



Cînd am terminat Colegiul, m-am dus la New York și am acceptat bursa...»

«Există actori care fac eforturi considerabile ca să pară excentrici, unici, singulari, ieșiți din comun. La Katharine Hepburn neobișnuitul este firesc, ține de felul ei de a fi și de a gîndi. Observați-o în prima scenă din «Coasta lui Adam», turnîndu-i o cafea soțului ei. Își îndreaptă mîna spre cana cu lapte. O apucă de toartă? Nu. Degetele ei lungi și fine îmbrățișează cana,

Nu. Se gîndește că a mers prea departe. În cele din urmă, se decide:

Dragă d-le Dassin. Îți sînt recunoscătoare că te-ai gîndit la mine în legătură cu piesa asta. Ți-o înapoiez fără s-o fi citit, deoarece, din păcate, nu sînt liberă acum și nici nu știu cînd voi putea să fiu.

Nu. Iarăși nu. De ce să mintă?

Seara ne-a povestit cît s-a zbatut să găsească un răspuns corect și ne-a arătat cele patru versiuni:

— Și ce-ai hotărît? a întrebat-o cineva.

— O să le pun pe toate patru într-un plic și o să i le expediez

Tracy și Hepburn

În 1933! Uite ce e, nu te apuca să mai faci aprecieri despre actori în fața mea. Discută despre pieșe, despre cum se scriu pieșele, despre cum naiba se cheamă?... Da, dramaturgie, da, despre asta să vorbești. Sau despre istorie și geografie. Dar nu mai discuta despre jocul unui actor. Problema asta o cunosc eu și am jucat împreună cu fața asta de nenumărate ori. Și dacă ea nu e o actriță adevărată, atunci n-a existat niciodată așa ceva. Mulțumesc pentru masă. A fost desăvârșită. Acum mă duc acasă să-mi fac digestia.

Și dus a fost. Celebru dramaturg a înghițit două coniacuri la rînd ca să-și calmeze nervii.

— Doamne, dumnezeule, a murmurat. Ce nătărău am fost! L-am atins la coarda sensibilă...

— Ai avut noroc că nu te-a atins el într-un loc sensibil, am replicat eu »...

«Merită să amintim că deși a cîștigat premiul Oscar în 1933, la numai 5 ani de la prima ei apariție pe ecrane, Kate n-a mai obținut nici un Oscar timp de 34 de ani, pînă la «Ghici, cine vine la cină?».

A fost o surpriză pentru toată lumea, chiar și pentru ea. Cînd a sosit vestea se afla în Franța și lucra la «Nebuna din Chailot». Menajerele ei, Willie și Ida, i-au telefonat din Hollywood, trezind-o înainte de 7 dimineața, ora Parisului.

— Ați cîștigat, d-ră Hepburn! strigau amîndouă. Ați luat Oscarul!

— L-a luat și d-nul Tracy?

A urmat o pauză și, în cele din urmă, Willie s-a decis:

— Nu, domnișoară.

— Aha, e-n regulă. Sint sigură că statueta mea e pentru amîndoi.

A doua zi, Gregory Peck a primit următoarea telegramă:

A fost minunat. O surpriză totală. Sint foarte mișcată. Am impresia că e o apreciere afectuoasă din partea colegilor mei, mai ales din partea lui Spencer, Stanley, Sidney, Kathy și Bill Rose. Rose a conceput rolul meu ca pe al unei femei normale, de vîrstă mijlocie, nespectaculoasă și neștrălucitoare, cu mintea ageră și sufletul cald, care face tot ce-i stă în puteri ca să rezolve cit mai bine o situație dificilă. Cu alte cuvinte, o soție bună. Eroina noastră cea mai puțin luată în seamă pînă acum. Mă bucur că o asemenea eroină e iar la modă. Am închipuit-o după imaginea mamei mele. Mulțumesc încă o dată. De obicei, asemenea premii nu prea se dau fetelor bătrîne....



În tinerețe nici nu visase, nici nu dorise să ajungă actor
(«O lume nebună, nebună, nebună»)

Anul următor, în 1968, a cîștigat un nou Oscar pentru «Leul în iarnă» (ex aequo cu Barbra Streisand pentru «Funny girl»). Gregory Peck, în calitate de președinte al Academiei de artă cinematografică, i-a telefonat, adresîndu-i un apel personal, subliniind faptul că, deoarece a luat premiul doi ani la rînd, prezența ei ar fi fost mai mult decît oportună.

— Mi-ar face plăcere, Greg, Aș veni dacă aș putea, dar nu pot. Aș leșina în fața camerelor și aș strica tot spectacolul....

«Kate nu se limitează numai să înfrîngă legile convenționale, atît în viață cît și în profesiune, dar are obiceiul să introducă propriile ei legi. Vreme îndelungată a refuzat categoric să dea autografe. Tirziu de tot a renunțat la acest principiu, dar s-a apucat să mîzgălească ceva în sensul: «E fără sens. E stupid să dau acest autograf și să pierdem amîndoi vremea...»

*



Pentru Katharine Hepburn fiecare rol este un rol de excepție («Nebuna din Chaillot»)

Kate e unica actriță care a câștigat trei Oscar-uri și care n-a participat nici o singură dată la festivitatea de înmănare a premiilor...

— Mi-ar fi provocat o dispepsie, mi-a declarat ea...

«Într-o seară târziu, ne uitam la un vechi film cu Charles Laughton și Carole Lombard («Au știut ce au vrut») la televizor. Pe neașteptate, Kate întrebă:

— De ce o fi murit Laughton?

— De atita jucat, a răspuns Spence.

Era obsedat de condiția ingrată a actorului de film. «De ce-și închipuie oare actorii că sînt buricul pămîntului? Nu sînt nici pe departe. A juca nu e o meserie importantă în lumea asta. Mai bine e să fii instalator!»

În altă seară, după ce aranjam să fim liberi, îl urmăream cu toții la televizor pe Laurence Olivier în «Luna și doi bani jumate» după Somerset Maugham. N-am scos nici o vorbă cît a rulat filmul, nici măcar

în pauzele destinate reclamelor. Cînd a apărut cuvîntul «sfîrșit», Spencer s-a ridicat și a spus:

— Doamnelor și domnilor, ați văzut un actor profesionist făcîndu-și meseria...

«În lumea filmului, termenul «fotogenic» face parte din limbajul profesional. Față de semnificațiile pe care le aflîi în dicționare, termenul mai înseamnă în această lume o combinație inexplicabilă, «magică», de umbre, planuri, figuri, culori de ochi, străluciri interioare, mistere ale personalității. Există actori care, indiscutabil, sînt cu mult mai fermecători ca umbre pe o pinză decît ca apariții reale, în carne și oase. Funcția aparatului de filmat nu e să reproducă, pur și simplu, ci să evidențieze. În numeroase împrejurări îndeplinește o funcție cu mult mai importantă decît ochiul... Primplanul unei fete spune cu mult mai mult decît aceeași față văzută cu ochiul liber.

Gary Cooper a fost uful dintre cei mai fotogenici actori iar Greta Garbo a fost, probabil, cea mai fotogenică. Impresia pe care o lasă pe retină nu se poate șterge. Așa că l-am întrebât pe Lubitsch, despre care știam că lucrase cu amîndoi:

— Cum se face că ori de cîte ori îl văd pe Cooper pe ecran, îmi amintește de Garbo? La fel, cînd o văd pe Garbo, îmi răsare în gînd Cooper?

— E firesc, mi-a răspuns Ernst. Sînt una și aceeași persoană.

— Adică ce vrei să spui?

— Exact ce spun. Nu sînt doi. Formează un cuplu pe ecran: Garbo — Cooper. În viață sînt la fel de fați, de stersi, amîndoi. Cînd te așezi însă la masa de montaj și-i vezi într-o scenă, îți apare ceva cu totul special, ceva ce n-ai văzut pe platou. Este marele miracol al meseriei noastre.

... Kate și Spencer, spre deosebire de Cooper și Garbo, erau la fel de fermecători și în viață. Aveau însă fiecare o personalitate distinctă, ieșită din comun. Cît despre fotogenie, încă de la debutul ei, operatorilor le plăcea fața lui Kate, fiindcă era ușor de fotografiat, fiindcă nu era nici o problemă «pusul luminilor». Maxilarele ei acuzate, ochii ei luminoși, gîtul lung, absorbeau lumina repede și ușor. Cît privește fața lui Spencer, era aproape cu neputință s-o fotografiezi dintr-un unghi neinteresant... Asta e motivul pentru care, ori de cîte ori au filmat împreună, succesul a fost uriaș; asta e motivul pentru care publicul cerea să-i vadă jucînd împreună; asta e motivul pentru care cuplul Tracy-Hepburn a lăsat o impresie mai durabilă, decît a oricărui alt cuplu. Deși, în decurs de 25 de ani, nu au fost parteneri decît în 9 filme...

Prezentare și traducere de
Laura COSTIN

in direct
din Paris

Filmul polițist provoacă sau combate violența?



Creșterea valului de violență individuală a devenit astăzi una din principalele surse de îngrijorare din lumea occidentală. Sociologii se întreabă care sînt cauzele acestor accese de vio-

lență și delincvență individuală sau de grup, ale căror fărâdeleji umplu paginile ziarelor din lumea capitalistă. În general, ei găsesc răspunsul în efectele plictisului sau ale frustrărilor: cartierele mărginașe sînt suprapopulate, marile ansambluri de locuințe se dovedesc a fi genera-

toare de crime; dar nu mai puțin determinant este și rolul pe care-l joacă creșterea nevoilor legitime care nu sînt satisfăcute. Pe de altă parte spectacolul luxului unei minorități se dovedește a stîrni intoleranța majorității (în special a tinerețului).

Iată de ce, astăzi, mai îngrijorătoare decât criminalitatea «profesioniștilor» a devenit criminalitatea «amatorilor» care nu se pliază «regulilor tradiționale» ale lumii interlope. Evident, responsabilă de acest nou tip de delincvență și criminalitate este în primul rând Societatea. Societatea, adică statul. În dialectica dramatică dintre violență și contraviolență, violența «amatorilor» apare ca un răspuns la violența socială instituționalizată de statul capitalist: «terorismul» extremist-anarhiștilor vrea să distrugă această violență de stat prin mijloace utopice și ineficiente, care declanșează câteodată o tragică escaladă.

Statele Unite sînt prototipul acestei societăți pradă violenței și contraviolenței, iar cinematograful său o reflectă cu consecvență de 75 de ani.

Cînd autoritatea se dovedește neputincioasă în impunerea respectului față «de lege și ordine», apar «justițiarii» pe cont propriu. Marx explica fenomenul astfel: «cînd mic-burghezul își constată neputința de a acționa și influența societatea, devine literalmente nebun și recurge la acte extreme». Acesta este

intr-un mic orașel cu ajutorul bîtei. Cum să nu te gîndești, în aceste condiții, la acea faimoasă «politică a bîtei» («big stick policy») menită să asigure dominația imperialistă în America latină? Comparatia e prea ispititoare pentru a fi evitată, cu toate că nu poate merge prea departe, întrucît șeriful Pusser avea de a face cu gangsteri. Dar principiul unei societăți care-și violează propria legalitate stă la baza tuturor acestor filme: reprezentanții «ordinii» devin ei înșiși instrumente ale dezordinii. Aceasta la o privire globală. Descifrînd mai nuanțat lucrurile, apar deosebiri structurale.

Astfel, cele mai curajoase, cele mai progresiste filme hollywoodiene lasă să se înțeleagă, cu mai multă sau mai puțină claritate că lumea interlopă este produsul și instrumentul unei clase sociale care vrea să-și mențină privilegiile. Fenomenul este denunțat în foarte multe filme și mai recent și mai pregnant în «**Chinatown**» al lui Polanski. Este și cazul personajului Harry Callanan, inspector de poliție din filmul lui Donald Siegel «**Inspectorul Harry**» (Dirty Harry), ca și al altuia, cel din «**Magnum Force**»

mai puțin conștientă a campaniei dusă în favoarea poliției, campanie ce se desfășoară în S.U.A. de pe la sfîrșitul anilor '60 și care ținește să atragă simpatia publicului și să spulbere oprobiul abătut asupra ei în urma exceselor represive făcute împotriva studenților. În cîteva dintre aceste pelicule se poate citi chiar, scris pe mașini și pe vitrine, sloganul devenit celebru: «Support your local police» (Susțineți poliția dvs. locală) iar în «**Tintind sus**», sloganul mult mai semnificativ al demoniilor conștiinței reacționare yankee: «Înregistrați comuniștii, nu armele».

Singurul film care scapă — în bună parte — de această ambiguitate fundamentală, este «**Serpico**» de Sidney Lumet, inspirat de cazul unui polițist real care mai trăiește astăzi în Europa, Frank Serpico. Interpretat cu strălucire de Al Pacino, Serpico este un polițist care refuză să se lase cumpărat de lumea interlopă și se trezește boicotat de proprii săi colegi, corupți, ca și de șefii lor, vînduți traficantilor de droguri. Devenit mult prea stînjinitor, Serpico e atras într-o cursă și, grav rănit, trebuie să părăsească poli-

Violența atinge paroxismul în lumea occidentală

«Amatorii» crimei mai primejdioși decît «profesioniștii» ei

Poliția este depășită de criminalitate și de propria ei corupție

Justiția pe «cont propriu», o obsesie colectivă și un alibi al contraviolenței

punctul de plecare al: tascismului.

Valul filmelor americane despre «justițiarii» tinde astăzi, din nenorocire, să justifice contra-violența individuală, ale cărei cauze profunde nu sînt analizate în termeni sociali, ci cu ajutorul unor criterii pur individuale: de unde și apariția unui cerc vicios din care spectatorul nu mai poate ieși, cu atît mai mult cu cît el este, deopotrivă, judecător și împrișnat, și nu odată chiar victima acestei violențe generalizate. La originea acestui «val» de filme stau legende folclorice profund înrădăcinate în conștiința americană: în vestul legendar, de exemplu, judecătorul Roy Bean impunea ordinea ținînd într-o mînă biblia și în cealaltă pistolul, inaugurînd astfel, fără drept de apel, un fel de justiție pe cont propriu. Mai recent, șeriful Buford Pusser, imortalizat cu puțin înaintea morții sale de filmul **Tintind sus** de Phil Karlson, restabilește ordinea

de Ted Post. Harry (Clint Eastwood) este scandalizat de inerta poliției oficiale și pornește să facă dreptate, pe cont propriu, în marginea legalității: el luptă împotriva unor gangsteri primejdioși.

În ultimii 2—3 ani numeroase filme au exploatat tema «justiției pe cont propriu». «**Insigna 373**» (Badge 373) de Howard Koch, «**The Seven Ups**» de Philip d'Antoni, «**Polițistul surizător**» (The Laughing Policeman) de Stuart Rosenberg, etc. sînt marcate de o profundă ambiguitate, cu atît mai mult cu cît aceste filme exploatează pînă la ultima limită tema violenței celei mai sălbătice, celei mai sadice, recurgînd chiar la alibiul suprem, acela de a-l prezenta pe asasin ca pe un nebun imposibil de recuperat. Aceste filme sînt concluzia mai mult sau mai puțin directă, mai mult sau

ția. Acest personaj este exemplar: un om cinstit, care-și iubește meseria, opus tipului de polițist cu care sîntem obișnuiți sau celui de tip inspectorul Harry. El crede în misiunea lui de a lupta împotriva crimei, dar lupta trebuie dusă în cadrul și cu respectul legalității; el este scandalizat de corupția generală din poliție ca și din lumea politicianilor. În sfîrșit, și mai ales, iată un film care nu exaltă forța pentru forță, care nu se folosește de violența sălbatică atît de la modă în filmele polițiste. «**Serpico**» adoptă adesea tonul și metodele filmului documentar, în consens cu dorința de a denunța cu claritate o stare socială și politică și de a face o operă de demitizare a eroismului polițist, destinată să-l invite pe spectator la meditație.

Filmul lui Sidney Lumet rămîne însă o excepție, remarcabil în aceas-

În direct,
din Paris

Filmul polițist provoacă sau combate violența?

tă serie de producții consacrate «reabilitării» poliției americane în ochii publicului. Asemenea filme i-au făcut pe spectatori să-și pună întrebarea dacă în lupta împotriva crimei nu trebuie să fie folosite orice mijloace, chiar și de reprimare «sălbatică». Să fie oare aici vorba de o operație conștientă, deliberată a studiourilor hollywoodiene? Numai o anchetă ar putea stabili acest lucru. Noi știm liberi să credem, însă, că producătorii știau ce fac răspunzând în acest mod «majorității tăcute», folosindu-se de o ambiguitate confortabilă care constă în a denunța corupția din poliție, pe de o parte, dezvăluind, pe de altă parte, insuficiența mijloacelor ei de a lupta împotriva crimei.

În această situație, e firesc ca un simplu cetățean să ajungă la concluzia că are dreptul să-și facă singur dreptate. Acest lucru îl face de exemplu Bufford Pusser în «**Tînând sus**», chiar înainte de a fi desemnat șerif de către concetățenii săi, plini de admirație în fața eficienței metodelor sale de luptă împotriva crimei și viciului. La fel procedează și personajul central din «**Războiul lui Gordon**» (Gordon's War) de Ossie Davis, și cel din «**Urare ucigașă**» (Death Wish) de Michael Winner. În aceste ultime trei filme, «justițiarii» uzează de un albi moral care înăbușă scrupulele din conștiința spectatorului și le asigură în treaga lui simpatie: ființa cea mai scumpă, soția, a fost victimă unor gangsteri sau a traficantilor de droguri, și crima aceasta cere o răzbunare nemiloasă. Bineînțeles, poliția și justiția sînt incapabile să descopere și să-i pedepsească pe vinovați, iar «justițiarii» mai au și acoperirea unei reputații de cetățeni exemplari: cel din filmul lui Ossie Davis este un fost combatant, cel din «**Death Wish**» este un om care are oroare de armele de foc și parcurge o veritabilă dramă de conștiință înainte de a se hotărî să le folosească.

Evident, aceste filme sînt cu atât mai primejdioase cu cît pun în lumină nu niște «supraoameni ai răzbunării», ci niște oameni obișnuiți, în care se poate recunoaște oricare dintre membrii «majorității tăcute». Spectatorul obișnuit se identifică fără greutate cu protagonistul din «**Death Wish**» a cărui soție și fiică au fost violate de niște derbedei. Soția a murit, iar fiica și-a pierdut mintile. Cînd eroul se hotărăște să lichideze rapid pe vinovați pe care-i identifică într-o noapte pe stradă, titlul filmului «**Urare ucigașă**» devine simbolic și capătă o semnifica-



«Vina» de a fi un polițist onest
(«Serpico» de Sidney Lumet)

ție foarte puternică, exprimînd impulsul profund al individului către violență.

Societățile producătoare de filme sînt, în general, destul de abile, și nu dau acestor pelicule o tentă rasistă sau politică: delincvenții nu se deosebesc de oamenii cumsecade prin culoarea pielii sau prin părerile lor politice. Ce merită însă discutat este faptul că adesea acești nebuni criminali sînt prezentați ca niște ființe total irecuperabile. Asta ne duce cu gîndul la lichidarea bolnavilor mintali practică de naști. Asemenea concepții servesc ca alibi pentru a justifica instinctul de autopărare. Numai că acest alibi ar putea să fie întrebuintat, mai curînd sau mai tîrziu, nu numai împotriva crimei, dar și împotriva unor minorități politice sau rasiale.

Unei conștiințe cu adevărat democratică i-a fost întotdeauna străină ideea de a-și exercita «justiția» servindu-se de anumiți indivizi, sau organizînd grupuri de «vigilenți» chemați să se substituie poliției oficiale. Iată de ce exemplul dat de aceste pelicule americane este pe cît de îngrijorător, pe atît de primejdios. Escalada violenței și repre-

siunii a început să corupă publicul și de partea asta a Atlanticului, iar fenomenul acesta grav este ilustrat de multe filme europene indeosebi franceze și italiene.

Dar, de la bun început, referindu-ne, de exemplu, la producția italiană, trebuie să facem o distincție între filmele care reflectă o ideologie reacționară și cele care sînt progresiste, care denunță excesele și corupția din poliție și justiție — moștenitoare ale «ordinii mussolinien» și apărătoare ale intereselor claselor dominante din societatea capitalistă. Așa sînt filmele **Un cetățean mai presus de orice bănuială** de Elio Petri (un polițist sadic și corupt este arătat în adevărata lui lumină), «**Mărturisirile unui comisar de poliție făcute procurorului republicii**» de Damiano Damiani (un polițist se hotărăște să lichideze un mafiot primejdios care scapă mereu de sancțiunea justiției), «**În numele poporului italian**» de Dino Risi (un judecător face să dispară dovada inocentei unui industriș care simbolizează violența și crima sfîdînd legea).

Aceste ultime două filme sînt foarte importante pentru că pun pro-

blema justiției individuale în termeni de clasă: comisarul din filmul lui Damiani ca și judecătorul din filmul lui Risi sînt ei înșiși niște mic-burghezi cuprinși de o furie răzbu-nătoare, dar care acționează în func-ție de o conștiință politică bazată pe dorința autentică de denunțare a intereselor de clasă reprezentate de indivizii care trebuie eliminați.

Spectatorul care vede aceste filme «simpatizează» cu justițiarul și nu poate să ignore acuzația pe care realizatorii o aduc societății claselor dominante și ideologiei lor repre-zentate de acești indivizi corupți. Chiar dacă e dificil să aperi mesajul acestor filme din punctul de vedere al unei atitudini politice coerente și responsabile, trebuie să le recu-

noaștem însă meritul de a merge foarte departe în critica lor privind societatea capitalistă, și mai ales meritul de a determina spectatori să mediteze asupra adevăraților vi-novați de dezordinea socială. În același timp, ele refuză practica fren-etică a violenței, forma cea mai victorioasă care caracterizează ma-joritatea peliculelor americane.

Și în Franța, în ultimii ani, a cres-cut numărul filmelor care pun în discuție poliția, prin cazul special al unor polițiști care-și fac singuri dreptate, ca să răzbune un prieten. Este vorba, de exemplu, de filmele «Un polițist» de Yves Boisset și de «Frică peste oraș» de Henri Ver-neuil. Bineînțeles că mai interesante sînt acele producții care abordează tema rasismului, temă suscitată și alimentată de mai bine de patru milioane de muncitori emigranți în Franța. Regăsim numele lui Boisset — unul din «campionii» filmului politic francez — semnînd «Dupont Lajole», film în care asistăm la o «expediție de pedeapsă» condusă de niște cetățeni de treabă împotriva unor muncitori algerieni, acuzați pe nedrept de crimă. Filmul condamnă fără ambiguitate acest rasism sumar și terorist. În sfîrșit, Gérard Pirès, condamnă în «Agresiunea» «justi-ția» pe care și-o face un tată de familie, pedepsind niște tineri moto-cicliști pe care-l crede, eronat, vino-vați de moartea soției și a fetei lui.

Aceste filme sînt cu totul opuse producțiilor americane de acest tip: ele condamnă fără rezervă pe cei care se socotesc justițiar «pe cont propriu» și invită la o justiție ade-vărată.

Marcel MARTIN
Redactor șef al revistei
ECRAN-Paris



Riscul de a face justiție «pe cont propriu»
(«Agresiunea» de Gérard Pirès)



«Povestea unui polițist» ale cărui unice arme sînt cătușele
(«Flic-story» de Jacques Deray)

R.P. Bulgaria

● Eroul filmului lui Ivan Tarziev, **Apa tare**, este tipul omului obișnuit care iese în evidență într-un moment dramatic din viața unei comunități. Orașul în care locuiește are nevoie de apă și, pentru a găsi o soluție salvatoare, trebuie ca cineva să lupte împotriva unor mentalități învechite și a unor răfuieli personale, să concilieze interese opuse, să facă să triumfe interesul comun. Regizorul și-a propus să realizeze portretul unor personaje aparent banale, dar dincolo de aparențe descoperind caractere puternice, emoționante prin caldul umanism care le animă.



Edith Szalay este interpreta unui nou film bulgar al regizorului Veulo Radev — «Su-flete condamnate». Filmul povestește viața unor eroi din brigăzile internaționale în timpul războiului civil din Spania

● Problemele familiei revin constant în tematica cinematografiei bulgare. Filmul lui Dimitri Petrov, **Începutul zilei**, aduce în prim plan povestea unui cuplu de oameni care se iubesc și au mare nevoie unul de celălalt, dar împrejurările îi despart. El este inginer de mine și lucrează undeva, în creierul munților, în vreme ce profesia ei o reține în oraș, bucurându-se implicit și de confortul vieții citadine. Cei doi se întâlnesc într-un moment de criză a căsniciei, când greua răspundere asumată la început, de a trăi departe unul de altul și de a se iubi în ciuda distanței, începe să atîrne greu pe umerii soției. Filmul își propune să dezbată fragilul echilibru dintre viața sentimentală și cea socială a eroilor.

● **Ziua de neuitat** pune problema integrării individului în colectivitate. Regizorul Petr Donev și-a ales ca erou un antrenor sportiv, răspunzător de prestigiul internațional al echipei pe care o conduce și al țării sale. Problemele antrenorului, biolog de profesie, sînt legate de educarea tinerilor din echipa pe care o antrenează în spiritul disciplinei și al sacrificiului pentru a ajunge la titlul de campion într-o «zi de neuitat». Firește, filmul se va încheia cu un palpitant meci de fotbal.

R.S. Cehoslovacă

● În filmul **Cel care caută un zăcămint de aur**, un tînr la sfîrșitul stagiului militar, dezorientat mai întîi, copleșit mai apoi de o decepție sentimentală,

își găsește în cele din urmă drumul, alături de alți tineri, pe șantierul unui mare baraj. Regizor va fi Jiri Menzel, autorul cunoscutului film **Vară capricioasă**.

● **Noaptea focurilor portocalii** de Zbynek Brynych are ca protagonist un om exemplar răsplătit pentru munca lui cu titlu de Erou al Muncii Socialiste, dar care comite într-o seară un grav accident de circulație. Este o greșală comisă din imprudență, pentru care va plăti cu trei ani de închisoare. Șederea în închisoare este o probă a dirzeniei și omeniei lui. Finalul îl arată pe acest om redevenit util societății.

● **Ultimul bal la piscina Rozov** (regia Ivo Novak). În vreme de război, la o piscină, are loc balul anual al tinerilor care au absolvit școala. O fată, deși vine la bal, este preocupată de un singur lucru: să procure



Lorna Homolakova este eroina unui film «feminist» produs în studiourile cehoslovace: «Drumul femeii» de Dušan Kodaj

medicamente pentru un partizan rănit pe care-l adăpostește. Fata este însă trădată chiar de tatăl ei. Acest eveniment va marca definitiv adolescența tinerei care a ales calea sacrificiului pentru cauza luptei de eliberare a patriei.

● **Cum să-l înecăm pe doctorul Mracek?** Este titlul unei originale comedii de Vaclav Vorlicek, inspirată de legenda duhurilor care trăiesc în ape. În acest film, știmelile sînt organizate după tipicul societății contemporane, au și ele congrese, sarcini, ședințe. Acțiunile lor malefice sînt sancționate în cele din urmă cu anularea nemuririi. Împăcarea cu pămîntenii se face cu plăcere și se soldează chiar cu o căsătorie.

R.D. Germană

● Eroul filmului **Ikarus** este un băiețel de 9 ani ai cărui părinți s-au despărțit. Frustrat de afecțiunea tatălui, el visează mereu la un zbor cu avionul pe care tatăl său, în treacăt, cîndva i l-a promis. Tatăl îi povestește mitul lui Icar și în mîntea copilului, zborul promis are dimensiunile zborului eroului de legendă. Filmul dezbate cu gravitate atitudinea părinților, amintind importanța afecțiunii în educație.

● **Till Buhoglină**, erou legendar al folclorului german, va deveni din nou, personaj de film. Scenariul semnat de Christa Gerhard Wolf va fi transpus în imagini de regizorul Thomas Kuschel.

● Suzana e o tînră simpatcă, dar pe care nimeni n-o ia în seamă cînd e vorba de dragoste. Apariția mult visatului Făt-Frumos va încurca lucrurile atît cît trebuie, pentru ca totul să se termine cu bine. **Încă prea mică pentru dragoste** se intitulează această comedie muzicală a studiourilor DEFA, în regia lui Bernard Stephen.

● Povestile lui Siegfried, din celebra carte a Nibelungilor, au inspirat în urmă cu mulți ani, pe la începuturile cinematografului, o capodoperă a lui Fritz Lang.



Povestea unui copil lipsit de afecțiunea părinților lui într-un film al studiourilor DEFA — «Ikarus»

La studiourile DEFA se atâă din nou în pregătire un film inspirat de aceste legende, care va fi realizat de astă dată sub forma unui film de animație. Regia aparține lui Illeiner Carow.

R.S.F. Iugoslavia

● La începutul acestui an s-a dat primul tur de manivelă la coproducția iugoslavo-ceho-americană **Atentatul de la Sarajevo**, în regia lui Veljko Bulajić, după un scenariu de Paul Jarrice. Christopher Plummer va interpreta rolul arhiducelui Franz-Ferdinand, iar cel al lui Gavriilo Princip va fi jucat de Irfan Mensur. Pe genericul acestui film, care va fi terminat în 1976, mai apar Maximilian Schell și Florinda Bolkan.

● **Pulberea minunată**, regia Milan Ljubić, este ecranizarea romanului lui Vjekoslav Kaleb, «Vraja colbului», tradus și la noi. Filmul evocă călătoria a doi tineri prin Iugoslavia anilor de război. Printre bombe, printre ruine, prin hățșurile pădurilor, ei întâlnesc mereu oameni care luptă pentru libertate. Este un film despre relația individului cu istoria, urmărind la nivel psihologic atitudinea oamenilor în momentele cruciale ale vieții.



Bekim Fehmiu și Milena Dravić sînt personajele principale ale filmului de actualitate iugoslav «Pasul» de Purisa Djorjević

● **Hitler de pe ulița noastră**, regia Vladimir Tades. Situațiile-limită prilejuite de război relevă adevărata natură umană. Zilele negre ale ocupației hitleriste într-un sat sîrbesc, în care alături de sîrbi trăiesc și cetățeni de origine germană, sînt tensionate de conflicte ce au loc în urma înființării coloanei a 5-a a armatei germane, menită să înarmeze pe acești oameni împotriva concetățenilor lor. Oamenii nu răspund chemării la învrăjpire și la ură, doar unul singur încearcă să se folosească de această situație. Trădătorul e singur. Ceilalți, în ciuda amenințărilor, rămîn înfrățiți, înfrățiți chiar și în clipele dinaintea morții.

● Două filme — **Flori de toamnă** (cu Poldi Bibić

și Milena Zupancić) și **Frica** (cu Ljuba Tadić și Milena Dravić) — au consacrat nu numai în Iugoslavia dar și pe plan internațional numele regizorului Matias Klopčić. «Sînt filme — arată revista Positif — reconstituind din interior narațiunea clasică în sensul sublinierii necesității ideologice anti-paseiste». Tema ambelor filme este într-un fel abstractă: imobilismul social al secolului XIX. Protagonistul «Florilor de toamnă» este un avocat sufocat de monotonia vieții citadine. Cel din «Frica» este patronul unui hotel dubios, care a eșuat în această ocupație după nenumărate evaziuni din stagnarea orașelor de provincie. Nici unul, nici celălalt nu reușesc să scape destinului care-l afundă în această liniște. Destinul lor e individual, firește, legat de circumstanțe particulare: avocatul cunoaște într-un alt mediu, la țară, puritatea și elanul unei povești de dragoste, dar iubita lui moare. Patronul hotelului este înșelat în dragostea pentru una din «angajatele» sale, drama personală se topește în tragedia colectivă a unui cutremur care «rezolvă» totul. Pesimismul acestor povești marchează o epocă (sfîrșitul secolului XIX) și o clasă socială (burghezie-mică și medie) cu o condamnare la moarte, transmisă teoretic, din perspectiva viitorului și istoriei.

R.P. Polonă

● **Acesta a fost leagănul** este un film despre formarea și începuturile statului polonez, inspirat din legendele care-l au ca erou pe Miezsko, primul rege din istoria Poloniei. Scenele de bătălie sînt realizate în tradiția filmului polonez pe teme istorice, cu ample și spectaculoase desfășurări de trupe. Regizorul



Figura legendarului rege Miezsko, așa cum apare în filmul polonez «Acesta a fost leagănul»

Jan Rybkowski, pictor de meserie, acordă o mare atenție aspectului plastic, reconstituirii exacte a ambianței de epocă. Un film care evocă istoria în tonurile calde ale eroismului.

● Viața revoluționarului Jarosław Dąbrowski, cunoscut luptător pe baricadele Comunei din Paris, va constitui subiectul coproducției sovieto-poloneze, **Itinerarul care duce la nemurire**. Filmul este semnat de regizorul Bogdan Korembo, pe un scenariu al sovieticului Iuri Naghibin.

● În filmul lui Sylwester Chehinski, **la-o ușure!**, lupta dintre vechi și nou ia forma unei comedii amuzante pe tema disputelor dintre generații. Protagonisti sînt o pereche de oameni în vîrstă care încearcă totul pentru a determina un cuplu de tineri să nu părăsească satul în care s-au născut. Morala, cu tact sugerată, vrea să spună că pretutindeni trăiesc oameni, că pretutindeni este nevoie de oameni.

● Bolek și Lolek, eroii serialului de televiziune pentru copii, au fost urmăriți pe micile ecrane din

peste 80 de țări printre care și România. Realizat de Wladyslaw Nehrebecki, Albert Leding și Leszek Mech, serialul a însumat până în prezent peste 100 de episoade. Drept care, cele două vedete vor deveni acum eroii unui lung-metraj, în curs de turnare, intitulat **Inconjurul lumii în 80 de minute**.

● Matilda este o femeie care, la 30 de ani, se află într-un moment de mare cumpănă. Este obosită de condiția «de om care nu-și găsește locul». Viața sa se rezumă la câteva povești sentimentale: un bărbat pe care nu l-a iubit, un bărbat care n-a iubit-o, și un altul, de care a sperat să se îndrăgostească. Până la urmă, munca o va ajuta să se stabilească într-un loc și încet, încet, ea va gusta farmecul grav al constanței. Aceasta este povestea filmului **Ziua de naștere a Matildei**.

R.P. Ungaria

● **Moara de vânt și Vrăjitorul** sînt două titluri provizorii ale filmului pe care-l pregătește regizorul Pál Zolnay. Filmul va fi o parabolă a condiției artistului, care, pentru a putea crea, trebuie să cunoască gustul tuturor bucuriilor și suferințelor omenești. Cei doi eroi, artiști-vrăjitori, rătăcesc prin lume observînd atent viața oamenilor, căutînd locurile unde aceștia se află împreună pentru a celebra o naștere, o nuntă, o moarte. În această confruntare, ei își găsesc sensul artei lor în lume. Metoda de lucru cu actorii pe care o folosește regizorul este aceea a improvizației, bazată pe spontaneitatea reacțiilor umane în situații reale.



«Lasă-mi barba în pace» este titlul unei noi comedii maghiare de Peter Baxo.

Aceasta corespunde părerii regizorului că realitatea este mult mai bogată, dotată cu o forță expresivă mult mai viguroasă decît invenția artistică.

● Adolescența, de fapt speranțele, întrebările și neorîdnicia acestei vârste, alcătuiesc subiectul filmului **Fii răspunzător!** al regizorului Frigyes Muncserov. La început eroul, încă un băiețel, se împrietenește cu un cîine, dar părinții nu acceptă animalul în casă. Mai tîrziu adolescentul se îndrăgostește, dar fata iubită nu-i dă nici o atenție. Lipsa de tact pedagogic a părinților accentuează starea de frustrare a băiatului. Filmul este un avertisment adresat părinților și educatorilor.

● În filmul **Aleea Bastionului, 74**, doi autori de operetă imaginează un libret cu multe întîmplări vesele, cu povești de dragoste, cu birocrați satirizați cum se cuvine, etc. Dar pe măsură ce acțiunea înaintază, personajele se răzvrătesc și nu mai sînt de acord cu destinul impus de autori. În cele din urmă, ca în toate operetele, lucrurile se vor termina cu bine... În această veselă fantezie cinematografică, regizată de Gyula Gazdag, unul din libretiști va fi jucat de un regizor adevărat, cehul Ewald Schorm.

Uniunea Sovietică

● Cinematografia sovietică dedică două filme sărbătoririi celei de a 105-a aniversări a nașterii lui Vladimir Ilici Lenin. Primul, **Încrederea**, realizat împreună cu o casă producătoare finlandeză (regia Viktor Tregubovici și Edwin Laine), povestește zilele de exil pe care marele gînditor revoluționar le-a petrecut în



O nouă revelație a cinematografului sovietic: Elena Koreneva, interpreta principală a unui film de răsunet internațional, semnat de Andrei Mihailov-Konecalovski: «Romanța pentru îndrăgostiți»

Finlanda. Al doilea, **Lenin în Franța**, este realizat de Serghei Iutkevici. La o conferință de presă în legătură cu viitorul film, reputatul realizator a declarat: «Vrem să ilustrăm legăturile lui Lenin cu lupta revoluționară a clasei muncitoare din Franța, imensul său interes pentru istoria și trecutul acestei țări, să subliniem importanța pe care o acorda el învîtmintelor Comunei din Paris.»

● **Maté Zalka**, revoluționar internaționalist, scriitor și erou legendar al războiului din Spania, va fi eroul filmului **Maté Zalka sau cavalerul rătăcitor**, o producție a studioului sovietic Mosfilm și a studioului maghiar Hunnia. În regia lui Manos Zacharias.

● Inspirat de o serie de povești de Maxim Gorki, regizorul Emil Loteanu, autorul **Poienelor roșii**, va realiza în calitate de scenarist și regizor, filmul **Tabăra țiganilor se înalță spre cer**.

● Regizorul Boris Ermolaiev realizează un film care îl va avea ca erou pe dramaturgul Aleksandr Ostrovski și va surprinde momentul de creație al piesei «Furtuna». Între viața artistului și opera sa există legături de netăgăduit, demonstrează filmul care-l are ca protagoniști pe Aleksandr Kaldanovski (Ostrovski) și Valentina Maleavina (actrița Kostîkaia).

● Evocarea zilelor războiului stă la baza a două coproducții pe care studiourile sovietice le vor realiza cu studiourile iugoslave și norvegiene. **Singurul drum** (Mosfilm-Filmski Studio) al regizorului iugoslav Vladimir Pavlović, povestește acțiunile partizanilor iugoslavi de blocare a singurului drum, de-a lungul munților, pe care armata germană putea transporta combustibil. **Sub un cer de piatră** (Lenfilm — Timfilm Oslo) al regizorilor Knut Anderson și Igor Maselnikov, va evoca luptele trupelor sovietice pentru eliberarea portului norvegian Kirkenes.

● În filmul **Soldatul patriei**, regizorul Iuri Sulukin va evoca figura legendară a generalului Karbișev, căruia îi va da viață pe ecran actorul Vladimir Sedov. În iulie 1941, generalul Karbișev a căzut prizonier în minile naziștilor. Gestapo-ul l-a propus să colaboreze cu armata germană. Alternativa era moartea. Generalul a rezistat tuturor presiunilor și torturilor timp de 1320 de zile, după care a fost împușcat. Un soldat căzut la datorie.

Zi de filmare la Varșovia



Vară varșoviană umedă, caldă, înfăsurată într-un abur lăptos. Anotimp prielnic de lucru pentru filmare în exterioare,

adică în parcurile atât de bogate în vegetație, pe străzile vechi, reconstituite cu pitorească minuție, pe vastele bulevarde noi care se încolăcesc într-un îndrăzneț sistem de suprapuneri și viaducte, în curțile interioare ale căruntelor imobile de odinioară. Și cine mai știe unde, pe ambele maluri ale largii și molcomei Vistule. Da, îmi confirmă masivul director adjunct al studiourilor, în multe locuri și, evident, nu numai în Varșovia. Wajda, de pildă, lucrează la Lacurile Mazuriene, iar Zanussi... Nu, zic, nu pot pleca din Varșovia, particip la manifestările teatrale internaționale de aici, dați-mi posibilitatea să vizitez o echipă aflată chiar în oraș.

În oraș filma, în acea zi, Ianusz Morgenstern, autorul **Căpitanului Kloss** și al altor pelicule binecunoscute în țara sa și peste hotare. Am plecat deci la platouri, unde un binevoitor director de producție m-a plimbat prin decoruri, explicându-mi că e vorba de un lung metraj, inspirat, în principal, de evenimentele ultimului război, peliculă pe care televiziunea o va prezenta, la rîndul ei, sub forma unui serial în cinci episoade.

Iată-mă-s, așadar, în biroul gestapoului din Varșovia, în 1943, în sinistra anticameră, în holul sumbru. Tînărul scenograf îmi arată, îndatoritor, cît de economic sînt construite odăile și cît de rapid pot fi transformate, ce culori vor domina ambianța, cum se vor crea spațiile în care are loc pregătirea rezistenței populare, cum se va înfățișa locuința unui profesor cracovian. S-a început în ianuarie, se va isprăvi în noiembrie; va fi cuprinsă perioada 1939—1945.

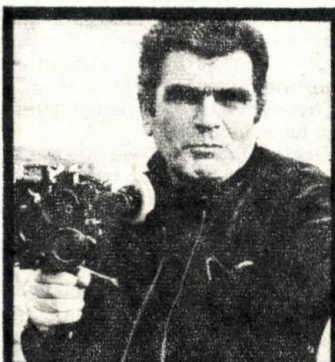
—Și scenaristul? Jerzy Ianički?

—Ce-i cu scenaristul?

—Îl vom găsi la filmare?

—Ce să caute la filmare? A scris, a predat, gata...

Mă mir — îi spun regizorului, în timp ce dialogăm amical în colțul umbrat al curții de pe o străduță



«Legile serialului sînt aspre: lume multă, actori puțini» — Ianusz Morgenstern.



Drumuri pe care nimeni nu le poate uita

mică, în spatele marelui hotel «Forum». Mă mir de distanțarea aceastei rapide a scenaristului (ea are loc și la noi) care se îndepărtează ca un corp rătăcitor în cosmos, după ce și-a încheiat misiunea planetară. Ianusz Morgenstern, un om încă tînăr, cu părul sîrmos tuns scurt și privirea foarte vie, nu vede rostul unei prezențe permanente a scenaristului pe platou («decît dacă l-ar interesa expres» —rețin această nuanță malițioasă); totuși, el a fost de vreo cîteva ori, mai ales cînd l-au solicitat să modifice unele replici.

Printre noi foiesc membrii echi-

pei, toți îmbrăcați în tricouri colorate, pe piept cu chipul regizorului și pe spate cu numele filmului: **Drumuri poloneze**. Directorul de producție, gras, transpirat, încruntat, îi șuieră traducătoarei, bătînd cu degetul în ceas, spre mine: «Regizorul are plan, are de lucru, fiecare minut costă». «Mersi de noutate» — replică, alb, conducătorul echipei — vezi că vorbesc cu un ziarist străin, cînd termin cu el relau cu tine». Celălalt pleacă urgent, ca o tiribombă căreia i s-a aprins fitilul. De la balconul unuia din etaje, un bărbat cu pardesiu deschide fereastra brusc și strigă tragic: «Azi a căzut Parisul!» Mulțimea din curte, ce se ruga în fața unei sculpturi a Fecioarei, întoarce, înfricoșată, capetele spre el, apoi îngenunchează și continuă să se

roage: «Doamne, apără Polonia». Un bătrîn cu o figură extraordinară, de focă matusalemică, cu mustați leșești uriașe și ochii sinilii, rămîne în picioare, gîrbovit, mut.

—Încă o dată, Pavlik! — strigă regizorul spre cel din fereastră — ceva mai expresiv, mai profund. Dai o veste cutremurătoare.

—În clipa următoare se va sinucide — îmi explică — și trebuie să se simtă mai bine dramatismul momentului.

Echipa lucrează rapid, în liniște, se aud comenzi clare, scurte, ni-

Omul Tarkovski



A te privi în oglindă
pentru a privi apoi
în viață
(«Oglinda» de Tarkovski)

«Oglinda» lui Andrei Tarkovski reflectă plurivoc viața contemporană, constituindu-se însă, în primul rând, ca o mărturie a creatorului, ca o rememorare a temelor operei sale, ca o atitudine a artistului în fața avalanșei de amintiri sau fapte prezente. Căci regizorul care debutase strălucitor în lung-metrajul de ficțiune, la vârsta de 30 de ani, cu filmul «Copilăria lui Ivan» (1962), se privește acum pe sine, se auto-analizează, își caută parcă o nouă poetică.

Episoadele peliculei «Oglinda» se înșiruie aleatoriu. În drumul fanteziei sale se ivesc însă mereu gîndurile de altă dată; Tarkovski își cheamă eroii din filmele anterioare, dar nu le mai impune o evoluție dramaturgică, nu-l mai preocupă finalizarea fiecăruia, ci își lasă ideile-imagini să se perinde lent, să revină în inedite intruchipări. Afișul filmului «Andrei Rubliov» (inclus în decorul noli opere) ne îndeamnă să legăm notațiile prezente de meditațiile mai vechi ale autorului. Analogiile între povestea «Copilăria lui Ivan» și cea a școlarilor care fac exerciții de tir în timpul blocadei Leningradului se impun de la sine. Elementele reflecției despre dragoste, uitare și moarte devin similare cu cele din «Solaris». Amintirile se repetă ca un leit-motiv al unor întâmplări parcă reale, visurile se transformă în comentarii asupra viitorului:

În rama «Oglinzi» regizorul sovietic a adunat, într-o modalitate inedită, culori și evenimente, atmosfera cotidiană și mirajul ei implicit,

trebuie să faci destule compromisuri.

Tace și privește în pămînt.
— Destul de multe. Dacă realizez o treime din ce mi-am propus aici, sub raport calitativ, sînt mulțumit.

Tereza, asistenta, se apropie, clăpănindu-și pe pavaș pantofii de lemn, întrebînd dacă să-i dea bătrînei ce adastă pe scară textul rolului. Regizorul aprobă, apoi mi-l recomandă pe Viaceslav Pavlik, unul din actorii bine cunoscuți ai Varșoviei; seamănă puțin cu Furdui, cu deosebire că are mustață, mustața lui personală.

Deci inițiativa nu v-a aparținut dvs.? Nu, a aparținut televiziunii, eu am acceptat. Ați conlucrat satisfăcător pînă acum cu comanditarul? Da, bine, pretențiile lor sînt — cînd se ivesc — rezonabile. Ce înseamnă pentru dv. ca regizor a accepta un film? Înseamnă a-l considera, din aceea clipă, al meu și a mă strădui să-l realizez în chip optim. Ce înseamnă «în chip optim»? Adică să mă pot regăsi în el, să corespundă cît mai apropiat felului meu de a privi lumea prin cinematograf. Faceți schimbări în scenariu în timpul lucrului? Numai dacă e strict necesar. De pildă, aici, locatarii cei mai vîrstnici, pe care i-am luat de altfel în figuratie, mi-au povestit că lucrurile s-au petrecut, în cazul expus de scenariu, oarecum diferit. Am adăugat deci momentul real în cel literar. Vă păstrați, în genere, colaboratorii din echipă? Da, consider continuitatea aceasta o condiție a unei munci normale.

Sare apoi lingă tînărul care trebuie să traverseze rapid curtea, urmărit de un agent, pentru ca să-i ceară să facă așa cum scrie în scenariu și nu altfel. Apoi revine, ca să mă întrebe, politicos, amical, dacă mai am vreo problemă.

— Discutați mult cu actorii?
— Discut, dar nu mult. Nu-i necesar.

— Ce e cel mai necesar?
— Să folosești bine timpul pe care-l ai la dispoziție.

Ne luăm frumos rămas bun, privim încă un moment filmarea unui episod de suspens cu trei personaje — episod a cărui compoziție Ianusz Morgenstern o schimbă, abil, de vreo trei ori, pînă găsește într-adevăr cea mai expresivă situație — și ne strecurăm ușurel, pe lingă peretele înșorit, ducînd amintirea unei întîlniri prietenești agreabile și un plic cu excelente fotografii.

Valentin SILVESTRU

meni nu se agită de prisos, fiecare își cunoaște rostul. Figurația, excelent pregătita, reia, de asemeni cu promptitudine și cît se poate de exact. Un microfon enorm, cît un dovleac, ultra-sensibil, captează toată ambianța sonoră. Funcționează un singur reflector. Operatorul lucrează iute, precis, cu un aparat în mînă. Toată lumea molfăie chifle proaspete, dar se mișcă agilă și unde trebuie. Porumbeii zboară nestingheriți în cadru, locatarii privesc de după perdele, copiii se lîpesc cumînți de ziduri.

— Cum v-ați hotărît să faceți acest film?

Regizorul își joacă odată sprincele negre și dese ca perla:

— Cum m-am hotărît?... Mai așteptați o clipă, pînă schimb unghiul de filmare?

Am, probabil, o figură dezolată; în amintirea mea, schimbarea unghiului, adică mutarea camerei de luat vederi, a reflectorului, instalarea blendelor etc., înseamnă cel puțin un ceas.

— O clipă! — repetă, liniștitor, artistul.

— O oră... murmur.

— Șase minute — zice, și a și apărut la fereastra de la etaj, cu operatorul lingă el, a fixat imaginea, a coborît, e din nou lingă mine, în timp ce operatorul filmează singur, conform înțelegerii.

— Așadar, cum m-am hotărît... Nu e filmul vieții mele, desigur, după acesta îl voi face pe acela pentru care mă pregătesc demult: dar tema este în pregătire, scenariu s-a dovedit bun... Viitorul meu film va examina începuturile mișcării muncitorești în țara noastră și-și va ramifica acțiunea în Rusia, Elveția, Germania. Va fi mare, bogat și, desigur, scump. Îl gîndesc demult, îl vîd, îl doresc. Deși cu caracter istoric, va fi perceput, cred, ca un film pe deplin contemporan. Contemporaneitatea noastră mă pasionează și i-am dedicat pînă acum cele mai multe filme (traducătoarea, prietena noastră, scriitoarea Irena Harasimowicz, adaugă cu inegalabilul ei suris, «și cele mai bune»). Cer un titlu; mi se sugerează să vîd, dacă se poate, **Trebuie să ucidem această dragoste** (dar nu l-am găsit pe afișul varșovian în acea săptămînă).

E îmbrăcat cu un maiou negru de lucru și cu dangareji, arată a om energic și cumpănit, desigur, priceput profesionist, echipa îl urmează îndeaproape, se vede bine că și cu încredere.

— Și actorii?

— Legile serialului sînt aspre: lume multă, actori mai puțini. Și

chipurile contemporane învăluind în privirile și cuvintele lor o viață mobilă, o infinitate de sentimente trăite sau doar presimțite. Maestru al meditației asupra trecutului («Copilăria lui Ivan» ori «Rubliov»), al



proiecțiilor frământărilor erei noastre științifice în science-fiction (Solaris), Tarkovski se privește pe sine în «Oglindă», pentru a înțelege și participa la viața de azi a semenilor săi.

Ioana CREANGĂ

Cînd azaleele înfloresc...

Primăvara, în China, nu este doar momentul în care natura își redobîndește veșmintul fraged și verde. Simbolul tonic al vieții în ofensivă îl reprezintă azaleea, floarea ale cărei petale dau munților conturul unor torțe aprinse. Poporul, care secole de-a rîndul a fost frate cu suferința, perpetuează de generații crezul că azaleele vestesc izbînda revoluției; iar astăzi se naște o nouă tradiție: aceste flori înfrunzesc apela la luptă și muncă, pentru a da viață celor mai înflăcărâte idealuri.

Amintirea trecutului revoluționar și pulsația ritmurilor devenirii contemporane fecundă cinematografia chineză ale cărei creații tind spre cota maximei responsabilități educative. Inspirîndu-se din principiile pe baza cărora au fost create operele revoluționare model, filmele artistice îmbină realismul inspirației din evenimente trăite, cărora poporul le-a conferit aureola de legendă, cu romantismul în stare să înarpeze spectatorul, să-l sădească



Un film al cărui erou principal are zece ani — «Steaua...»

dorința arzătoare de a fi la înălțimea morală a eroilor de pe ecran.

«Steaua roșie», film în culori, adaptare a romanului cu același titlu, realizată de studioul «August» al armatei populare de eliberare, este una din cele mai recente creații evocînd lupta copiilor de la baza revoluționară centrală din provincia Kiangsi, în vremea celui de-al doilea război civil revoluționar (1927—1937). Micul erou, Pan Tong-te nu este numai martor ci și pârtaș cu toate puterile sale la evenimentele ce aparțin astăzi istoriei cum este Marșul cel Lung, înfrînd în rîndurile partizanilor — după moartea eroică a mamei sale — Tong-te trăiește alături de ei o existență bărbătească, avînd cerul drept acoperiș și pămîntul drept pat. El duce la îndeplinire misiuni din ce în ce mai grele. Cînd Armata revine pe meleagurile natale, Tong-te se reîntîlnește cu tatăl său și este primit în rîndurile luptătorilor care poartă o stea roșie pe caschetă. El și-a împlinit astfel dorința, dar nu și idealul: o nouă etapă a vieții sale abia începe. Are încă un lung drum de parcurs — drumul către victoria deplină.

Filmul «Steaua roșie» se dovedește a fi o operă cinematografică concludentă pentru orizontul de inspirație și valențele estetico-educative ale filmului chinez.

E. A.

Vizită de lucru în R. P. D. Coreeană

Recolta cinematografică ce ne era înfățișată, nouă, oaspetilor din țările prietene, aflați în capitala coreeană, marca trecerea la o producție anuală de 50 lung metraje artistice, 50 de filme științifice, 112 filme documentare și 14 scurt metraje de animație.

Filmul coreean se adresează, în primul rînd, publicului național și, de aceea, cineaștii susțin de fiecare dată un examen sever în care proba adevărului, a veridicității este eliminativă. Dacă aria inspirației poate fi definită prin cîteva filoaie — războiul popular revoluționar anti-japonez, războiul de apărare a pa-

triei, lupta cu inerția și rutina și alte teme de actualitate imediată — evantaiul creațiilor este foarte întins și cu multiple virtuți artistice, tocmai pentru că pornește de la ceea ce oamenii cunosc mai bine: propria lor viață. Într-o creație cum este «Copiii din Valea Tigrului», evocare a unei situații reale din provincia Ciagang — unde cîțiva copii străbăteau cu greu drumuri de munte spre a ajunge la școală — tabloul frust al naturii potențează dramaticismul acțiunii, luminînd caracterelor în formare ale micilor eroi și determinînd fericitul deznodămînt: o linie ferată, destinată anume transportului școlarilor, a fost construită cu adevărat — nu doar în film.

O altă caracteristică a filmului coreean, izvorîtă din orientarea revoluționară marcată de opera «Marea în sînge» (1970), este comentarea acțiunii prin interludii muzicale, în care rolul principal îl deține corul.

Devenirea cinematografului coreean este un proces în curs, dinamizat de ideile generoase ale progresului, înfloririi și apărării patriei. Filme cum sînt «Pentru noua generație», «Soldatul nemuritor», «Magnolia înfloresc din nou», «Povestea a două familii de patrioți», «Trandafirul negru» și altele ilustrează elocvent țelurile pentru care luptă întregul popor.

Eugen ATANASIU

Un film pentru milioane de spectatori («Soldatul nemuritor»)





Anchetă- oracol 1975

● Anul acesta, participând la mai multe festivaluri internaționale, am încercat să dezleg tainele dezvoltării cinematografului mondiale, perspectivele ei și, mai ales, oamenii ei.

● Mi-am propus o anchetă originală, un mod de a cerceta opiniile unor mari creatori de cinema; am pus întrebări-desene: Ce părere aveți despre desenul acesta sau acesta?

● Am întocmit astfel un fel de festival de caricaturi, cu un juriu format din: H. Hristov — regizor (Bulgaria), Gert Fröbe — actor (R.F.G.), Ivan Stolanovici — critic (Bulgaria), Jacques Tati — regizor-actor (Franța), Andrzej Wajda — regizor (Polonia), Marcel Martin — critic (Franța), Grigori Ciuhrai — regizor (URSS), Brousil — profesor-film (Cehoslovacia), A. Kovacs — regizor (Ungaria), Giuseppe de Santis — producător (Italia), Vittorio Gassman — actor (Italia), L. Kuledžanov — regizor (URSS), Zoltan Fabri — regizor (Ungaria), S. Mihailov — scriitor (URSS), Dušan Vukotić — regizor (Iugoslavia), A. Thorndike — regizor (R.D.G.), Jerzy Kawalerowicz — regizor (Polonia), Ettore Scola — regizor (Italia).

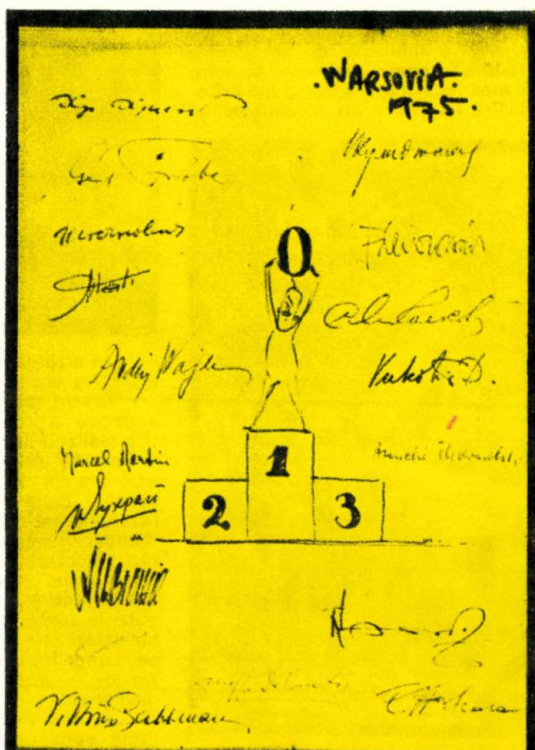
● Am cerut acestui juriu de 18 cineaști să aprecieze desenele cu omulețul punând note în dreptul semnăturii, dar pe toate foile. Notele erau de la 1 la 3, ca în sport: cel mai bun: 1, al doilea, al treilea, etc. Am convenit de asemenea că dacă li se părea că unele desene sînt foarte bune, atunci să fie notate cu zero.

● Palmaresul juriului a fost următorul: Premiul I pentru desenul reprezentînd pe omulețul cu aparatul de filmat într-un labirint. Premiul II a fost obținut de două desene: Omulețul face acrobație pe latura unei pelicule și jos criticii așteaptă ca să-l prindă în virful penitelor lor; al doilea desen, omulețul împinge pelicula în prăpastie. Premiul III l-a obținut desenul cu Omulețul care scotocește căutînd ideile în sacul fără fund care este pămîntul. Premiul IV l-a obținut desenul cu omulețul care înfruntă cu furculița pelicula cu înfățișare de balaur.

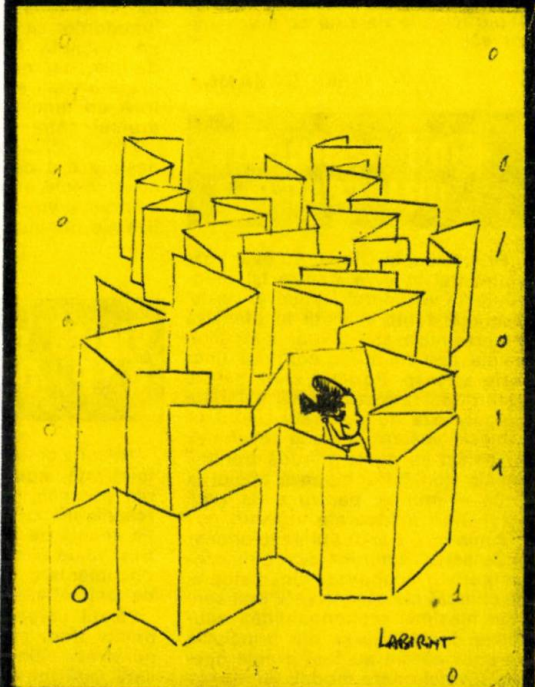
● Mi se pare destul de semnificativ faptul că desenul cu un cineast în mijlocul unui labirint este o problemă. Îmi permit să trag o concluzie, ca pentru un scenariu de film de animație:

«Cinematograful se află într-un labirint de probleme ca în premiul I, că cineaștii fac acrobații pe peliculă sub virful penitelor criticilor, ca în premiul II, că nu are altă posibilitate decît să arunce filmul în prăpastie, ca în premiul III sau să scotocească pînă va găsi ideile în sacul fără fund, ca în desenul premiului IV, pentru că munca cu filmul este ca o luptă din basmul cu balauri de celuloză și Făt-Frumos înarmat cu furculița, ca în desenul premiului V.»

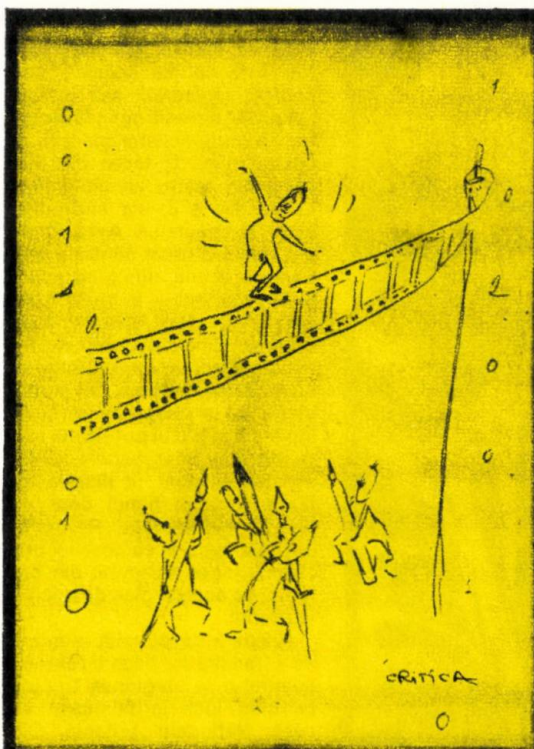
— Ion POPESCU GOȘU



1) Catalogul celebrităților

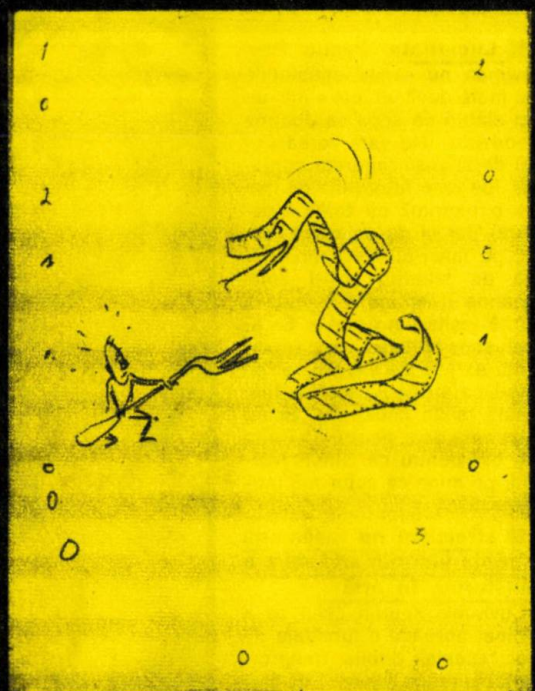
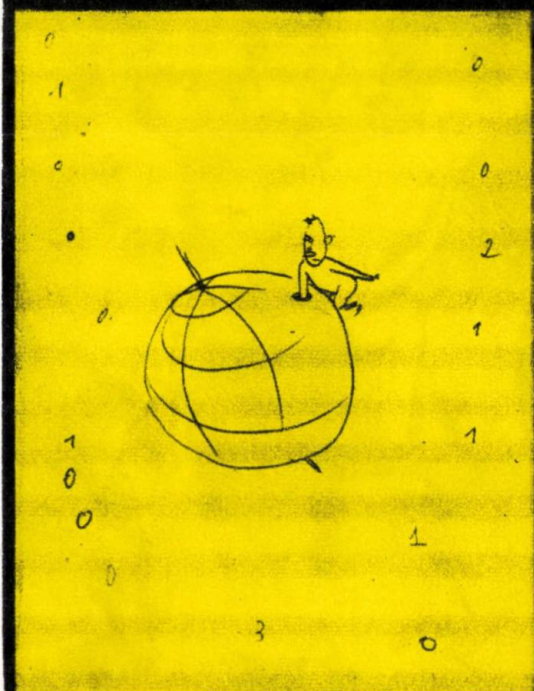


2) Premiul I: «Labirint»



3) Premiul II (ex-aequo): «Acrobație» și...

4) ...«Spre abis»



5) Premiul III: «Sacul fără fund»

6) Premiul IV: «Peliculă — balaur»

cinerama



Pe platourile hollywoodiene Paul Newman repetă alături de soția sa, Joanne Woodward, un nou film: «Piscina fatală» de Stuart Rosenberg

în gândul nostru, în inima noastră. Arta sa, fie scenică sau filmică, regizorală sau actoricească, a devenit oglinda acestor drumuri, acestor gânduri, acestor inimi. El făcea din film ca și din teatru un mod de a exista. De a exista împreună: actor și spectator. Avea 22 de ani când s-a urcat pentru prima oară pe scenă, ajungând acum — la 68 de ani — la peste 5 000 de reprezentații teatrale; avea 23 de ani când a avut prima premieră pe ecran, apropiindu-se acum de 50 de filme. De atunci stagiune de stagiune el nu a lipsit din mijlocul publicului său de pe toate meridianele. «Trăda» teatrul doar cît ținea o filmare, «trăda» filmul doar pe timpul unei stagiuni. Pe amîndouă slujindu-le cu aceeași privire de inger neizgonit din paradis, cu același glas despicînd văzduhul.

Această desăvîrșită manieră de a transfigura fiecare rol i-am admirat-o în stagiunea trecută pe cînd juca în faimoasa sa casă, Naționalul britanic, Old Vic — rolul scris și creat la Napoli, de un alt om de teatru și film Eduardo de Filippo, în

■ **Luciditate.** Pentru Paul Newman nu există satisfacție mai mare decît să joace într-un film alături de soția sa Joanne Woodward. Nu este vorba numai de imensă tandrețe conjugală (pe care fotografia de mai sus o exprimă cu toată elocvența), dar și de un mare respect pe care Paul Newman îl are față de talentul soției sale: «Joanne — spune el — este o actriță ieșită din comun. Ea aliază sensibilitatea cu o inteligență extrem de vie. Un rol pe care-l parcurge ea într-un film capătă fațete nebănuite. Și nu spun asta doar pentru că-i sînt soț, dar pentru că, cîstit vorvind, pe mine ca actor mă întindează».

■ **«Realism nu înseamnă a copia viața în artă, ci a o transforma în artă».**

Cuvintele aparțin celui ce a dedicat aproape o jumătate de veac acestei nobile transformări: Laurence Olivier. Sub chipul atîtor personaje, de la răscrucea atîtor vînturi, el ne-a însoțit adesea în drumul nostru



Blazonul a două arte și un singur nume: Laurence Olivier



«Prea frumoasă» pentru un rol atât de trist?»
(Isabelle Adjani)

piesa «Sîmbătă, duminică, luni». Tot atunci i-am admirat jocul de o subtilitate ce se ia la întrecere cu iuțea gîndului, într-un recital cinematografic alături de Michael Caine în *Sleuth*.

Rostirile sale pe text shakespearian sînt o adevărată simfonie interpretată de instrumentele învăltoare ale inflexiunilor vocii sale. «Sir Laurence își face destul de rar apariția pe scenă, scria în anii '50 criticul britanic Kenneth Tynan. Atunci, cu nici un preț el nu trebuie pierdut, pentru că nimeni niciodată nu se așteaptă să-l vadă, pe el sau pe autorul său favorit, Shakespeare, altfel decît perfect». Prințul de pe Tamisa a adus cu el aceeași perfecțiune pe ecran, dînd tuturor rolurilor sale o dimensiune shakespeariană. Aceeași măsură a inteligenței artistice, exprimată printr-o atît de mare economie de mijloace pentru a sugera o infinitate de gînduri și sentimente am reîntîlnit-o și în trilogia sa *Henric al V-lea*, *Hamlet*, *Richard al III-lea*. Trei roluri, trei viziuni regizorale indicînd punctul de întîlnire al istoriei cu contemporaneitatea, al scenei cu ecranul într-un artist de geniu numit Laurence Olivier.

A.D.

■ **Ascensiune.** Marthe Keller, pe care am văzut-o în «*Fata bătrînă*», a avut într-adevăr o ascensiune rapidă. După cîteva filme de un succes obisnuit, a fost remarcată de un producător de peste ocean pe cînd repeta în regia lui Claude Le-

louch (unde o și vedem în fotografia de jos) pentru filmul acestuia, «*O viață întreagă*». Curînd după aceea a primit invitația să joace alături de Dustin Hoffman și Laurence Olivier în «*Omul Marathonului*». Regizorul acestui film, nu mai puțin cunoscutul John Schlesinger («*Departee de mulțimea dezlănțuită*»), a fost total de acord cu propunerea producătorului. «Este o actriță de o naturalețe cuceritoare și de un umor irezistibil» — a spus realizatorul. «Să joc alături de Dustin Hoffman și Laurence Olivier este pentru mine un examen

greu» — a fost de părere Marthe Keller, «dar trebuie să dau acest examen ca să mă verific pe mine însămi. Nu pentru glorie, ci pentru profesie».

■ **Adèle H.** — rolul tinerei fiice a lui Victor Hugo, îndrăgostită de un ușuratic aventurier englez, a fost incredințat de François Truffaut unei actrițe de 20 de ani, Isabelle Adjani, în care Comedia Franceză își punea toate nădejțile de a avea, după o eclipsă destul de lungă, o ingenuă cu mare priză la public. Tinăra actriță își motiva reticențele printr-o «lipsă de experiență de platou». Producătorii pe de altă parte erau de părere că Adjani este «un cap de afiș», dar rezerva lor tinea de faptul că pentru acest rol al fiicei lui Hugo, Isabelle Adjani «era prea frumoasă», iar publicul n-ar crede că un tinăr, oricît de ușuratic ar fi el, ar putea să nu țină seama de farmecul unei asemenea tinere. Truffaut a decis că putea fi atît de insensibil și a făcut filmul. Toamna trecută s-a dus cu el să-l prezinte la Festivalul internațional cinematografic de la New York. Acum rămîne de văzut ce vor crede și spectatorii, atît despre Isabelle Adjani, cit și despre «*Adèle H.*» aflat pe ecranele lumii.

Marthe Keller: «Cel mai greu examen nu se dă pentru glorie, ci pentru profesie» (aici împreună cu Claude Lelouch)





Prin lumul unei reconstituiri cu alură d'annunziană
(Terence Stamp și Laura Antonelli în «Divina creatură»)

■ **Platou italian.** Veterarul neorealism Luigi Zampa va reveni pe ecranele italiene cu un film politico-politist — **Oameni respectabili.** Distribuția internațională, ca și renumele cineastului, sînt o garanție de succes. Rolurile principale sînt interpretate de James Mason, Franco Nero și Jennifer O'Neal. O altă premieră interesantă a anului 1976 va fi **Divina creatură** de Giuseppe Patroni-Griffi, cu Laura Antonelli, Terence Stamp și Marcello Mastroianni. Regizorul Nanni Loy («Made in Italy») a început filmările la o comedie intitulată sugestiv **Feminista**, cu Mariangela Melato, iar Franco Zeffirelli («Romeo și Julieta») lucrează în secret la o altă adaptare cinematografică shakespeariană. Dino Risi, «campionul» anului 1975 la Cannes (cu «Parfum de damă»), a început filmările la o nouă comedie, **Telefoanele albe**, alături de cuplul din «Parfum de damă» — Agostina Belli și Vittorio Gassman — va apare și Ugo Tognazzi.

■ **Moftul misterios.** Claude Chabrol («Nada», «Soția infidelă», «Inocenți cu mâini murdare») continuă neobosit să



Un amestec de melodramă, de mister
și de prestidigitatie regizorală
(Stefania Sandrelli și Franco Nero în «Inițiere mortală»)

filmeze elegante enigme politice și sentimentale, din ce în ce mai comerciale (spun criticii) și mai departe de subtilitatea hitchcockiană, din care cineastul francez părea să-și fi făcut un țel al carierei. **Inițiere mortală**, ultimul său film, — anunțat pe ecrane pentru începutul anului 1976 — este o complicată melodramă criminală, cu un «prevestitor de crime», cu vise rele «care se adevăresc», cu personaje ascultând orbește de intuițiile (altora) și de propriile lor năluciri. Distribuția de clasă — Stefania Sandrelli, Jean Rochefort, Franco Nero, Gert Froebe — ca și peisajul exotic al peninsulei tunisiene Djerba, nu salvează — afirmă cei care l-au văzut în avanpremieră — filmul de păcatul grav al neverosimilității situațiilor «puse cu mina».

cu împlinirea a 50 de ani de activitate cinematografică a maestrului fricii și suspensului. Primele cadre au fost trase într-un cimitir, în întregime reconstituit pe platou; Hitchcock a declarat că acest decor este foarte important în desfășurarea acțiunii. Filmul este inspirat de un roman de Victor Conning — «Forma păsării de ploaie», și are în distribuție pe Karen Black, Bruce Dern, Barbara Harris și William Devane.

■ **Documentar-ficțiune.** În fiecare anotimp, muntele își cere parcă un tribut greu, dureros, de la cei care încearcă să-l cucerească piscurile. Paginile ziarelor conțin adesea comentarii ample, unele «senzaționale» despre cutezanțele scump plătite, despre aventura înălțimilor, despre escaladările fără precedent, dar și despre victi-

au făcut un film pornind de la moartea unui ghid și au realizat un reportaj care se intitulează chiar «**Moartea unui ghid**», ce s-a dovedit a fi, după părerea comentatorilor, o adevărată revelație. Extinzând ancheta lor, cei doi cinești au ajuns să discute cu «oamenii muntelui» despre acel orgoliu al unui ghid care nu de puține ori se plătește cu viața, dar și despre goana unor reporteri avizi de senzațional, care dramatizează inutil niște mici întâmplări, dar ignoră adevăratele întâmplări ale muntelui, escaladele eroice și pe oamenii lor, actele nu mai puțin eroice ale salvatorilor de pe pantele munților. Toate aceste lucruri sînt nu numai pomenite, dar și arătate în filmul lor, de către cei doi cinești care au filmat dar au și montat din jurnale de actualități sau de televiziune tot ce li s-a părut că

Pe platou la «ultimul Hitchcock»
(Hitchcock, bustul lui Hitchcock, David Jansen și alții în «Complot familial»)



■ **Printre morminte.** **Complot familial** este titlul celui de al 53-lea film al lui Alfred Hitchcock. Filmările coincid și

mele inocente ale unor obișnuite ascensiuni pe munte.

Doi documentariști francezi, Jacques Ertaud și Henri Granjé

aduce o explicație inteligentă și o abordare umană a unei pasiuni dintre cele mai cutezătoare și mai primejdioase.



Lino Ventura este polițistul care strigă «adio».
Celălalt, Patrick Dewaere, e tot polițist, dar nu-l va mai auzi

doar ca instrument de lucru. Regizorul nu e la primul său film cu copii și are o experiență pe care n-o ține secretă:

«Să faci un film despre copilărie cere multă răbdare. Trebuie să modificeți tot timpul scenariul ținând seama de imprevizibil și, mai ales, să evitați capcanele clișeele literare. Dar ce plăcere e să lucrezi astfel! Să lucrezi cu copiii e o încântare. Sunt actorii mei preferați. Sunt cei mai dezinteresați, nu caută niciodată să proiecteze o imagine favorabilă despre ei înșiși, iar în timpul filmărilor nu cunosc decât două mobiluri: să se distreze și să facă treabă. Orice întâmplare, cât de mărunță, capătă pentru ei o importanță uriașă. Sunt niște intensificatori ai vieții. De altfel au un puternic simț al realului și un inestimabil dar al observației. Ei îți rezervă emoții extraordinare».

■ Banditul. După «Dillinger», studiourile americane re-

■ Polițisto - documentar.

Filmul lui Granier-Deferre «**Adio polițaiule!**» iese din comun nu ca film polițist ci ca factură a narațiunii: un amestec de ficțiune și realitate care, spun comentatorii, te fac să urmărești pelicula mai mult cu interes social decât cu sufletul la gură.

Realizatorul se explică: «E greu astăzi să mai faci un film de pură ficțiune, căci, la drept vorbind, ce se întâmplă în realitate depășește imaginația. Eu spun o poveste cinematografică și publicul face apropierile pe care le crede. Căci apropieri se pot face cu duimul».

Si publicul le face, căci totul se petrece pe tonul unei campanii electorale: o noapte, o încăierare, un tânăr de 20 de ani ucis, un polițist care intervine în încăierare e ucis și el. Dar ancheta depistează mobilurile unei întâmplări aparent banale dar, cum se va dovedi, cu substrat electoral.

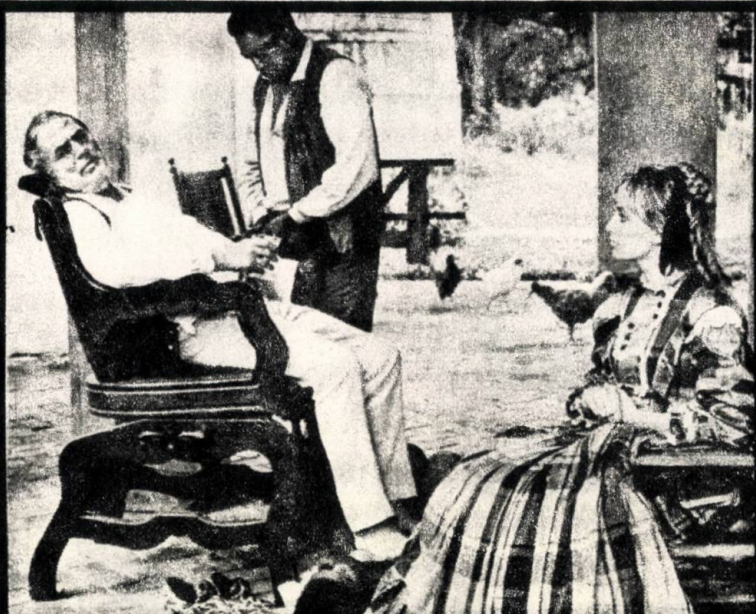
■ Actorii preferați ai lui

Truffaut: Pentru filmul cu și pentru copii (dar și pentru părinții lor) «Bani de buzunar», François Truffaut nu folosește un scenariu riguros, ci un scenariu-sugestie care îi servește



Actorii preferați ai lui Truffaut: copiii

pun în discuție seria biografiilor criminale. **Capone** de Steve Carver, cu Ben Gazzara în rolul titular, este o încercare de reconstituire a lumii și evenimentelor care au dat naștere sinistrului bandit. Filmul nu pune accent pe violența fizică — tipică evocărilor de acest fel — ci pe modul cum această violență duce la consolidarea unor adevărate «state în stat», a unor complexe structuri economico-sociale, toate în afara legii. Acțiunea filmului începe prin 1918, când tânărul Alfonso Capone se remarcă în lumea gangsterilor și urmărește ascensiunea criminală rapidă a banditului, culminând cu faimosul «masacru din ziua Sfântului Valentin», când oamenii lui Capone au executat toată banda rivală a lui Bugs Moran (aceste întâmplări au fost văzute și în serialul «Incoruptibili»). În continuare asistăm la trădarea (ine-



Crepusculul stăpînilor de sclavi este adevărata temă a filmului «Mandingo» (cu James Mason și Susan George)



La Chicago, gangsterii în «moaptea Sfântului Bartolomeu» («Capone»)



Între psihoză și suspens, un rol de compoziție pentru Marlène Jobert

vitabilă) a «locotenentului» său, la întemnițarea gangsterului, la prăbușirea lui fizică în timpul detenției. «Capone» este un film povestind primejdia socială reprezentată de un gangster care încearcă să devină afacerist respectabil.

■ **Răpitorii.** Nebună de ucis se cheamă ultimul film al regizorului francez Yves Boisset («Atentatul», «Dupont Lajoie»). Este un suspens, pornind de la răpirea (foarte la modă în occident) a nepotului unui bogat afacerist de către o bandă de răufăcători. Perso-

najul principal este o tânără (Marlène Jobert) de curînd vindecată de o depresiune nervoasă și care a primit slujba de educatoare a copilului ce va fi răpit. Bănuită, declarată, apoi nebună primejdioasă, eroina va duce o luptă pe viață și pe moarte cu răufăcătorii, ca și cu poliția pornită pe o pistă falsă.

■ **Ca-n filme.** Firma Warner Brothers speră «să dea lovitură» în 1976 cu un film reluînd formula — foarte bine rodată — a benzilor ilustrate cu aventuri științifico-fantasti-

co-polițiste. Omul de bronz este titlul acestui cocktail de Tarzan, James Bond, Frankenstein și Fantômas. Regizorul Michael Anderson («Ocolul pămîntului în 80 de zile») nu a uitat nici un ingredient din arsenalul bogat (dar și uzat) al genului «comics», inclusiv o plasare «retro» a acțiunii. Savanții nebuni și supermen-ii neobosiți cîștigă în farmec atunci cînd coboară din Buickuri negre de altădată și poartă pălării de fetru moi și costume «charleston». Firma «Fox» nu s-a lăsat mai prejos și a pregătit un film tot pe rețeta benzilor ilustrate: **Dementul** de Freddie Francis, poveste de groază cu un doctor care a realizat în laborator o creatură monstruoasă, cu un servitor indian singeros ș.a.m.d. Potrivit normelor în vigoare, filmul se petrece în 1920. În aceeași situație se află și **Poveste cu stafii** (firma «Universal») de Stephen Weeks (anii '30, castel «bîntuit», nebuni cu puteri supranaturale, eroi cu puteri extraordinare, decoruri bizare, etc.)

■ **Mai realist ca «Pe aripile vîntului».** Filmul lui Richard Fleischer, «Mandingo», după romanul lui Kyle Onstolt (cinci milioane de exemplare tiraj) a fost considerat un mare succes al anului 1975. Pentru că — spun comentatorii — este mai puțin sentimental și mai realist decît fabulosul succes din istoria cinematografului «Pe aripile vîntului». Acțiunea se petrece în Louisiana, pe la jumătatea secolului trecut. Atmosfera este încărcată de duritate, discriminare rasială, lînsaj. Stilul nesofisticat al acestei evocări servește pledoaria împotriva oricărei forme de sclavie și discriminări.

■ **Despre o anume tînetă.** Filmul **Divine** de Dominique Delouche este un melo cu o actriță «în amurg», de care se îndrăgosteste un tînar admirator. Singurul interes (real) al peliculei constă în revenirea într-un rol principal al unei vedete «de totdeauna» a ecranului francez — Danielle Darrieux. Conceput în formă de musical, «Divine» este un prilej de desfășurare în toate registrele a actriței care a rămas memorabilă pen-



cînd se poate rupe de obligațiile gazetărești. În doi ani și jumătate și-a părăsit aparatul de reportaj pentru nouă săptămîni, ca să joace alături de Gene Hackman în «Mușcă glonțul». Dar nici aici n-a fost numai actriță. Cînd nu era în cadru, făcea reportaj de platou.

■ **Mia Farrow revine pe scenă.** Interpreta lui Daisy din **Marele Gatsby** a început ca actriță de teatru, s-a impus ca actriță de film și simte nevoia

unei revigorări artistice tot pe scenă. A jucat în «Trei surori» de Cehov, în «Casa Bernardei Alba» de Lorca, a trecut prin repertoriul shakespearian la Royal Shakespeare Theatre. Și acum revine la Royal Shakespeare, pentru o stagiune, în «Căsătoria Annel Leete» de Granville-Barker. Atmosfera secolului XIX și un rol cu probleme. Personajul ei este «singurul membru al unei familii de politicieni, care încearcă să-și croiască o viață cinstită».

«Sînt fiica regizorului John Farrow. Mama mea este Maureen O'Sullivan, dar nu familia mi-a influențat alegerea. Mă atrage scena» — spune Mia Farrow

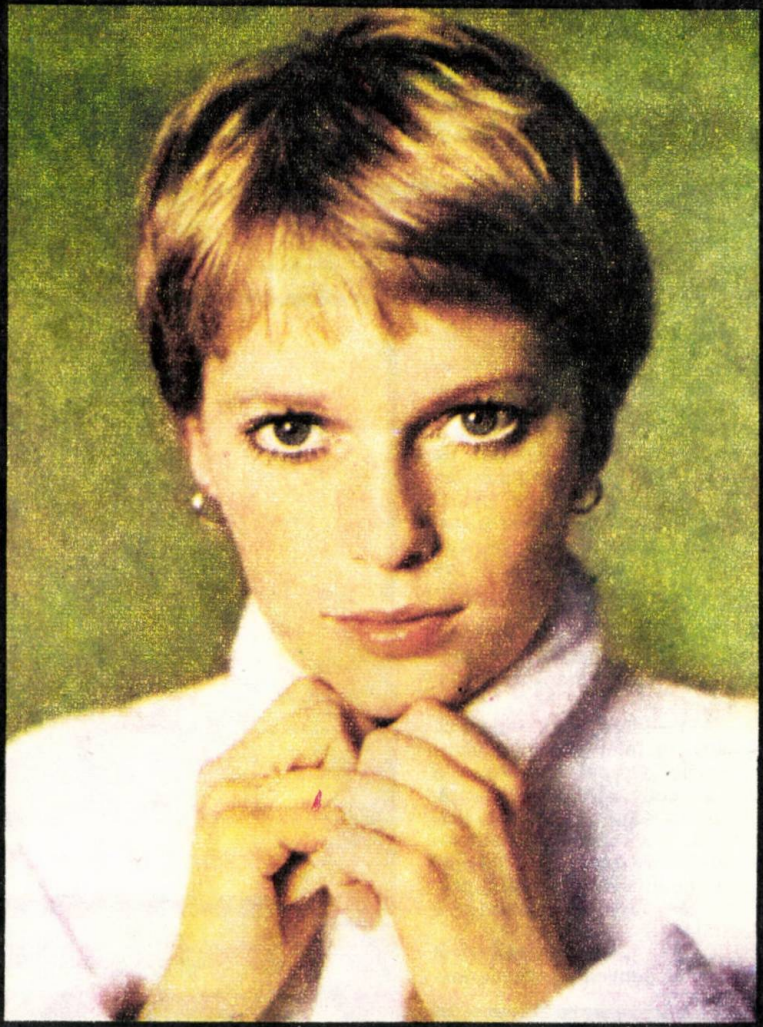
**Adevărata profesiune:
foto-reporter
(Candice Bergen)**

tru rolurile ei din «Ruy Blas», «Taifun la Nagasaki» sau «Roșu și Negru».

■ **Profesiunea: foto-reporter.** Aceasta este vocația pe care și-o declară Candice Bergen. În ultimii doi ani au apărut în presă mai multe fotografii făcute de ea decît reprezentînd-o pe ea.

«Este o meserie — susține Candice Bergen — care îți dă ocazia să cunoști adevărata față a lumii. Pentru că ziaristii și nu actorii sînt astăzi oglinda vremii».

Film nu mai face decît atunci





Pentru ca leul lui M.G.M. «să ragă din nou»
se schimbă canoanele vedetei hollywoodiene:
se cere o fată pe gustul oricărui american: Stockard Channing

■ O fată tipic americană.

Noua candidată la gloria ecranului trebuie — potrivit unui canon pe cât de prolix pe atât de sever — să fie o sinteză a pretențiilor publicului față de o actriță: The All American Girl, adică o fată pe gustul tuturor americanilor. Într-o asemenea «descoperire» își pun nădejdea marile studiouri de pe coasta americană a Pacificului.

Focurile publicitare se concentrează acum asupra unui singur nume: Stockard Channing.

Are — se spune — talent cu carul, o înfățișare care place oricărui spectator american, e o fată cultivată, cîntă, dansează, interpretează cu subtilitate partitura unui rol, detestă fumul vedetei de altădată, nu trăiește cu capul în nori, și nici o problemă a lumii de astăzi nu-i e străină.

Ca să-i definească factura și ineditul, publicitatea spune des-

pre ea că e «un amestec fericit de Judy Garland și Liz Taylor».

■ Poveste de război. Re-

gizorul francez Robert Enrico («Aventurierii») i-a ales pe Romy Schneider și Philippe Noiret pentru a interpreta rolurile principale în filmul **Bătrîna pușcă** (unul din succesele franceze ale anului), o dramatică întâmplare petrecută în 1944, în ultimele zile ale ocupației germane a Franței. Un medic, om pașnic și care nu se ocupă de politică, pleacă în refugiu împreună cu soția și fetița lor, din cauza amenințărilor din ce în ce mai directe ale unui membru al poliției fasciste. Orașelul unde se ascunde va fi însă teatrul unor singeroase confruntări și medicul nu va mai putea sta de o parte. Va lua din pod pușca cea veche și va trece la luptă împotriva cotropitorilor.

■ Un rol agresiv. Alain De-

lon, metamorfozat de o mustață subțire și de plete, interpretează rolul principal în filmul regizorului José Giovanni — **Țiganul**. Este povestea spectaculoasă a unui singuratic aventurier, primejdios și cu reflexe



O poveste despre rezistența antifascistă,
despre eroismul unui om pașnic
(Romy Schneider și Philippe Noiret în «Bătrîna pușcă»)



În plină «activitate»,
țiganul înrupat de Alain Delon
aplică vechi metode de
samurai (filmul «Țiganul»)

rapide, în luptă cu bandiții și cu propriul lui «trib» pe care l-a abandonat. Un rol pe măsura actorului care l-a înrupat altădată cu atîta neliniștitoare naturalețe pe «Samuraiul» lui Jean-Pierre Melville. În distribuție, alături de Delon, apar numele lui Annie Girardot, Simone Signoret și Paul Meurisse.

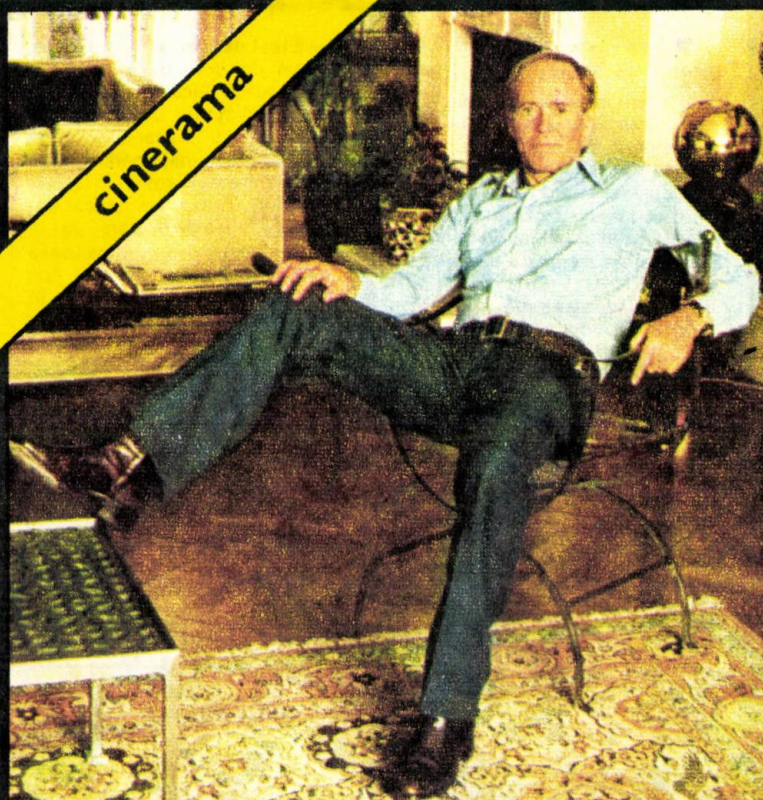
■ **După un veac de cinema.** În Venezuela s-a înființat un fond de stat pentru finanțarea cinematografului. Între primele proiecte prezentate pentru subvenții se află și decupajul lui Margot Benacerraf pe un scenariu de Gabriel Garcia Marquez după faimosul său roman «Un veac de singurătate». Proiect îndrăzneț de a da viață fantasmelor despre timp și moarte ale scriitorului.

■ **«Mai întîi învățătura»!**

—a fost de părere Ryan O'Neal acum doi ani, după ce încuviințase ca fiica sa Tatum să joace în «Luna de hirtie». Și cuminte, cu Oscar-ul pus la păstrare (cea mai tinăra deținătoare a acestui premiu în istoria filmului), Tatum s-a apucat serios de școală. În vara '75, în vacanță, tatăl a lăsat-o să joace alături de Walter Mathau (un antrenor de base-ball aici) în filmul «Vestii proaste, ursulețule!», cu care ocazie a învățat și jocul.

«Antrenorul» Walther Mathau explică «jucătoarei»
Tatum secretul «drive»-ului la base-ball





«Am fost crescut cu pasiunea pentru scenă de către o vecină a familiei noastre, din Nebraska, mama lui Marlon Brando sau Brandeau, pentru că erau de origine franceză. Ea m-a învățat să joc», spune Fonda

■ Stagiunea londoneză a lui Henry Fonda. Timp de

cîteva luni, oricum pînă în primăvara lui '76, Fonda — tatăl

eseu statistic

**Două
sute
de zile
și nopți**



Foarte mult îmi plac statisticile. Statisticile îți dau o certitudine, pe cifre se poate conta, cu cifrele se spulberă chiar și unele angoase. Cu cît cifra e mai complicată, cu atît ea e mai sigură. De pildă: filmul *Cutare* a fost văzut de un milion șapte sute treizeci și opt mii cinci sute patru spectatori în anul 1975. Fix — nu intră la socoteală cei care au dormit, care au intrat fără bilet în plus, nici cei ce au tras chiulul la plăcere. Dacă un milion șapte sute mii... oameni l-au văzut, va să zică filmul e bun. Mergi la sigur, și chiar dacă nu mergi la sigur, mergi. Anul acesta

va locui la Londra. Nu ca turist, nu ca să facă film, nu ca să-și piardă accentul american. Ca să joace pe scena teatrului Picadilly în piesa «Clarence Darrow», în rolul unui avocat-afacerist-american (dar din Noua Anglie, de la Boston).

Premiera a avut loc în octombrie și a fost un eveniment. «Pe măsură ce înainta spectacolul — spune ziarul Times — Henry Fonda ocupa toată scena. O forță și o concentrare, o consistență în expresie, care au ridicat sala în picioare spre a-l aplauda lungi minute în șir».

■ Amintiri exotice. Legiunea Străină, «vedetă» a atîtor filme de aventuri (ca și a unei vestite comedii cu Stan și Bran), va reveni în actualitatea cinematografică a anului 1976. Titlul filmului nu a fost încă fixat, însă se cunoaște regizorul (Dick Richards) și distribuția (Jean Paul Belmondo, Robert Mitchum, Dominique Sanda), unei povești de la care producătorii așteaptă numai succese.

■ Să rîzi de ceilalți. După o lungă eclipsă de peecrane (timp în care actorul a avut o intensă activitate teatrală), numele lui Pierre Mondy apare alături de Mireille Darc în comedia lui Eduard Molinaro, *Telefonul roz*. Mondy interpretează un provincial naiv, luînd o femeie de moravuri ușoare drept «doamnă din înalta societate».

iar vor fi multe statistici, căci cinematograful a împlinit 80 de ani. La 80 de ani se vor face 80 000 statistici și va fi un adevărat Gauchet de cifre. Ne vom înspăimînta de cîte certitudini vom avea și de cîte ori vom figura, fiecare cap de locuitor-cinefil, în ele. Fiecare va avea clipa lui de mîndrie, recunoscîndu-și, între atîtea milioane și bilioane, profilul de spectator cuminț și pe întuneric.

Mi-am făcut și eu statistica mea personală, mai aproximativă, mai fără computerizare — dar oricum e o statistică, deci o certitudine. Iată-o:

Puse cap la cap și fără pauză de

■ **Leul rage din nou.** În Mexic, regizorul Stanley Donen, unul din regii comediei muzicale de altădată («Cîntînd în ploaie», «Şapte mirese pentru şapte fraţi»), realizează pentru studiourile M.G.M. filmul **Lucky Lady**, care promite a fi unul din evenimentele anului 1976. Liza Minnelli, Gene Hackman şi Burt Reynolds sînt interpreţii principali. «Lucky Lady» este numele unui vapor folosit de patroana lui (Liza Minnelli) şi de

asociaţii ei pentru a transporta whisky în Statele Unite. Contrabandă primejdioasă, mai cu seamă pentru că ne aflăm în zilele prohibiţiei şi războaielor între bandele de gangsteri. Filmul este un musical de aventuri, unde cîntecele Lizei Minnelli, răfuielile cu bandiţii şi furtunile tropicale, precum şi reconstituirea sumptuoasă (retro, fireşte) a epocii, alcătuiesc un mozaic viu colorat.

■ **Film-recital.** Al Pacino

Contrabandişti retro într-un film de aventuri semnat de un maestru al musical-ului — Stanley Donen (Liza Minnelli şi Burt Reynolds în «Lucky Lady»)



Un actor european care nu trebuie să facă pe americanul (Al Pacino)

(pe care l-am văzut pe ecranele noastre în «Sperietoarea») e cîtat astăzi printre cei mai mari actori ai Americii. Nimic nu pare să i se împotrivească. Actor de o factură foarte specială: sensibil şi aspru, inteligent şi încăpăţînat, intolerant dar şi generos, Pacino este în orice film el însuşi şi de fiecare dată altul. Comentatorii spun despre el că e un actor european care nu trebuie să facă pe americanul pentru că e născut în America.

Într-o după-amiază cu ghinion, în regia lui Sidney Lumet, este — spun criticii — un film de referinţă pentru 1975 în filmografia personală. Este aproape un recital Pacino.

■ **Succes cu carul.** Scriitorul Mario Puzo («Naşul») a primit «un avans» pentru un nou roman — «Imbecilii mor»,

sintonic, am stat înaintea unui ecran cam două sute de zile şi nopţi neîntrerupt. Nu zic nici că e mult, nici că e puţin. Cred că, de fapt, am stat mai mult, poate să mai adaug chiar vreo 20—30 de zile şi nopţi — în orice caz nu pot spune că am la activ anul întreg şi fix. Nu, pînă atunci mai am ceva ocazii, ceva zîmbet, ceva nervi şi poate vreo 5—6 capodopere. Aceste 200 de zile şi nopţi înseamnă, trecute în altă logică matematică, aproximativ 120 000 pagini de carte, socotind 25 pe oră. Socoteală medie, desigur. Cred că dacă aş fi citit şi aceste 120 000 pagini aş fi fost acum mai deştept — dar aş fi fost şi mai prost, căci n-aş fi văzut nici

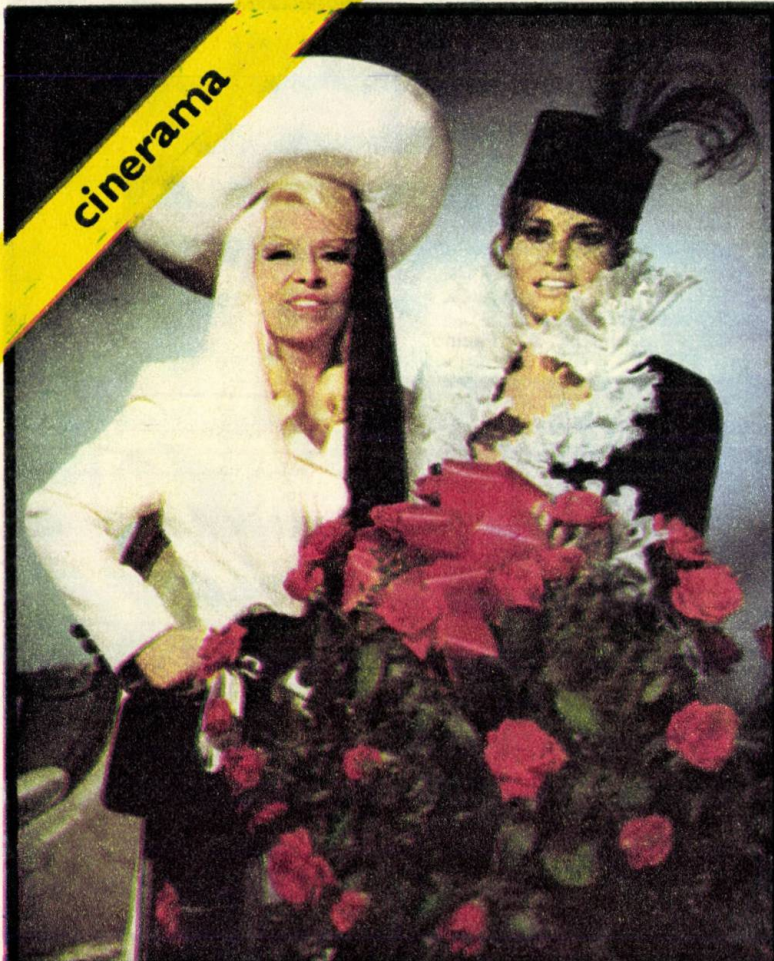
pe Bergman, nici pe Fellini, nici pe Welles, Keaton, Wajda, Hitchcock, Eisenstein. Şi, sincer să fiu, rău mi-ar fi părut să nu-i văd, ba chiar cred că nici n-aş mai putea să mă mai numesc copil al acestui secol fără ei. Prin urmare, nu-i de ales, trebuie să mergem la cinema cu orice preţ. Iată deci o certitudine căpătată dintr-o statistică.

Aşa că voi întîmpina aniversarea lănsînd fabulosul şlagăr:

«Foarte mult îmi plac statisticile dar şi mai mult îmi plac filmele şi, şi mai mult, îmi plac cărţile, ce ne-am face fără ele, fără ele, statisticile, filmele, cărţile...»

Gelu IONESCU

cinerama



De două ori Hollywood, de două ori cuvîntul star:
Mae West și Raquel Welch

descriere sumbră a capitalei jocurilor de noroc, Las Vegas, a patimilor și tragediilor hotărîte acolo de zaruri sau de bila ruletei. Nu se știe dacă Francis Ford Coppola va adapta, cum a făcut cu «Nașul», și această carte a lui Puzo, pentru ecran. Deocamdată Coppola a cumpărat un ziar — «San Francisco Chronicle» — căruia vrea să-i dea un aspect cît mai «cinematografic» cu putință, și visează, ca un bun italian ce e, să scrie un libret de operă. Compozitorul va fi chiar tatăl său, Carmine Coppola, care a primit un Oscar pentru muzica la «Nașul — partea a doua».

■ **În oglindă.** Studiourile

americane sînt cuprinse de o adevărată febră «autobiografică»: 1976 va fi anul evocărilor carierelor unor personaje adevărate, care au dat cîndva strălucire Hollywoodului. La studiourile Universal au început filmările la o biografie a comicului american W.C. Fields, figură legendară a cinematografului anilor '20—'30. Acest film-omagiu este datorat în primul rînd succesului mondial al reluării filmelor lui Fields. Actorul Rod Steiger va recompune chipul și silueta marelui comic. În film, vor mai apare Valerie Perrine (premiul de interpretare la Cannes '75) și Jack Cassidy în rolul lui John Barrymore. Regia o semnează Arthur Hiller

(Love Story).

La Paramount se realizează o biografie a lui Tom Mix, cowboy-ul adevărat ajuns star și întruchipare a făcătorului de dreptate din westernurile anilor 1915—1920.

Producătorul Sam Spiegel s-a înconjurat de o echipă de prima mîna pentru a ecraniza romanul lui Scott Fitzgerald, «**Ultimul nabab**», care la rîndu-i povestește rivalitatea dintre producătorii Irving Thalberg și Louis B. Mayer în Hollywoodul anilor '30. Autorul scenariului: Harold Pinter. Regia: Elia Kazan. Interpret principal: revelația din «**Nașul**» partea II-a — Robert De Niro.

James Coco (era Sancho în «**Omul din La Mancha**») va da chip altui mare comic american din epoca mută — Fatty Arbuckle. Filmul se intitulează **Petrecerea sălbatică** și alături de James Coco apare Raquel Welch.

Studiourile Columbia anunță un film-omagiu — **Busby**, închinat marelui coreograf și maestru al baletului cu aparatul de filmat, Busby Berkeley (astăzi în vîrstă de 80 de ani).

Peter Bogdanovitch («**Ce se întîmplă, doctore?**») va evoca existența pionierilor filmului mut în **Nickelodeon** cu Burt Reynolds, Ryan O'Neal și Sybil Sheperd.

Scenaristul Bob Merrill lucrează la două scenarii ce vor fi filmate la Universal: unul despre viața lui Errol Flynn și



Remake nu numai de subiecte,
(interpreții lui Clark

altul despre cel mai mare seducător al filmului mut — Rudolph Valentino. La aceeași firmă, regizorul Sidney Furie a încheiat filmările la superproducția **Lombard și Gable**, povestind iubirea dintre doi «mari» ai Hollywoodului. James Brolin și Jill Vlayburgh sînt debutanții aleși (în primul rînd pentru asemănare) să interpreteze pe cele două staruri de altădată.

■ **Nașul nipon.** Codul de onoare al samurailor s-a păstrat cu toată rigiditatea lui anacronică, cu toate implicațiile lui singeroase, în lumea interlopă a Japoniei contemporane, funcționînd ca un regulament nescris al Mafiei nipone. Aici, de multe ori, gangsterii lasă mitraliera și se războlesc cu săbiile, o umilîță duce la harakiri, cuvîntul nerespectat duce la adevărate operații kamikaze. **Yakuza** este numele acestui «cod al onoarei» și în Japonia abundă filmele cu subiect Yakuza, adică filmele cu gangsteri-samurai: cam 100 de titluri pe an. Preluînd tema, regizorul american Sidney Pollack («Și caii se împușcă...», «Cel mai frumos an!...») a încercat cu filmul **Yakuza** un fel de sinteză a unui gen insolit, în care comportamentul medieval se suprapune unui fundal modern și samurail sînt organizați în familii de tip mafiot. Amestecînd un personaj american (Robert Mitchum)



«Feminista» de comedie
Mariangela Melato

în această lume de un tip special, regizorul a accentuat și mai mult aspectul particular al povestirii. Lui Mitchum i se «opune» de partea japoneză actorul Takakura Ken, figură imperturbabilă și impenetrabilă, ale cărui reacții, în film — fie pașnice, fie războinice — vin prin surprindere. Acțiunile Mafiei japoneze sînt pentru americani la fel de criptice ca un spectacol kabuki, de unde și surpriza continuă a spectatorilor în fața desfășurării acestei coproducții americano-japoneze.

■ **Filierele succesului.**

Eddie Constantine, eroul de succes al filmelor polițiste fran-

ceze de acum 20 de ani, părea să fi dispărut pentru totdeauna, nu numai de pe platouri dar și din amintirea cinefililor. Și iată că, după ani de zile de tăcere, de necazuri cu fîscul și de mari afaceri ratate în lumea curselor de cai, fostul «dur» al anilor '50 a scris o carte — **Proprietarul**, povestind în peste 400 de pagini lumea curselor, culisele dubioase ale pariurilor, manevrele «rechinelor» posesori de grajduri și de herghelii, dopingul practicat asupra cailor și jockeyilor, relațiile de junglă din această lume. «Un mediu social — spune Eddie Constantine — pe lângă care familiile mafiotice din «Nașul» sînt niște respectabile asociații de oameni de treabă». Succesul rapid al cărții a făcut ca regizorul vest-german Ulli Lommel să cumpere drepturile de adaptare pentru ecran. Gene Hackman și Omar Sharif au fost propuși pentru a interpreta rolurile principale.

Eddie Constantine,
fostul detectiv nr. 1
al ecranului francez,
ajuns scriitor
de succes



Rubrica «Cinemas» a
fost realizată de
Dan COMSA
și Mihai DUTA



dar și de cupluri vestite
(Gable și Carole Lombard)



NECESITATEA ÎNCHEIERII ASIGURĂRII FACULTATIVE PENTRU AVARII ÎN CONDIȚIILE APLICĂRII ASIGURĂRII DE RĂSPUNDERE CIVICĂ AUTO A CETĂȚENILOR DEȚINĂTORI DE AUTOVEHICULE

După cum este cunoscut, începînd cu anul 1972, despăgubirile pentru prejudiciile de care asigurații răspund în baza legii, față de terțe persoane păgubite prin accidente de autovehicule, care au loc pe teritoriul R.S. România, se plătesc de către ADAS, care, în temeiul prevederilor Decretului nr. 471/1971 cu privire la asigurările de stat, a preluat asupra sa obligațiunile financiare — de plată — ale deținătorilor de autovehicule vinovați de producerea accidentelor.

Prin asigurarea de răspundere civilă auto, deținătorul de autovehicul este apărut de consecințele financiare ale pagubelor pricinuite altor persoane ca urmare a unui accident de autovehicul produs din culpa sa, nu însă și pentru avariile suferite în accidentul respectiv la propriul său autovehicul. De asemenea, nu este acoperit pentru pagubele produse autovehiculului său: prin accidente în care nu sînt implicate alte autovehicule; prin accidente de care nu răspunde un deținător de autovehicul cuprins în asigurarea prin efectul legii; prin alte accidente decît cele de circulație; ca urmare a unor calamități naturale.

Pentru ca proprietarii de autoturisme să poată beneficia de despăgubiri de asigurare și pentru pagubele la propriul lor autoturism — ce nu sînt acoperite prin asigurarea de răspundere civilă auto — este necesar să încheie la ADAS o asigurare facultativă pentru cazurile de avarii, în baza căreia ADAS plătește despăgubiri în următoarele cazuri:

a) Autoturismul a fost avariat datorită faptului că în timpul circulației s-a ciocnit, s-a lovit sau izbit;

— din culpa conducătorului auto respectiv, cu un alt autovehicul sau cu orice alt fel de vehicul;

— din culpa unei terțe persoane, cu orice vehicule, altele decît cele cuprinse în asigurarea prin efectul legii de răspundere civilă;

— de orice corpuri mobile și imobile aflate în afara autovehiculului asigurat.

b) Autoturismul a suferit avarii ca urmare a faptului că în timpul mersului a derapat, s-a răsturnat, a căzut în șanț sau prăpastie ori în apă, sau a fost lovit de orice corpuri cum ar fi copaci, blocuri de gheață, bolovani, pietre, etc.

c) Autoturismul aflat în staționare a fost ciocnit, izbit, lovit sau zgîriat, fie de un autovehicul neidentificat sau de alt fel de vehicule, fie de pietoni, ori prin căderea pe autovehicul a unor corpuri.

d) Autoturismul aflat în mers a fost avariat ca urmare a defectării unor piese ale acestuia, care a pricinuit un accident prin răsturnare, ciocnire, dera-pare, etc.

e) Autoturismul a fost avariat ca urmare a:

- incendierii lui ori a clădirii în care se afla garat autoturismul;
- exploziei, urmată sau neurmată de incendiu, cum ar fi explozia rezervorului de carburanți sau a rezervorului de aer comprimat;
- trăznetului — urmat sau neurmat de incendiu;
- inundației — care poate produce pagube și prin acoperirea cu un strat a locului unde se află garat sau parcat autoturismul;
- altor calamități naturale, cum ar fi: ploaia torențială, grindina, furtuna, uraganul, prăbușirea de teren, efectul mecanic al greutății stratului de zăpadă, ghiață sau al avalanșelor de zăpadă, care pot produce pagube direct autoturismului sau indirect, cum ar fi dărîmarea acoperișului unei construcții pe acel autoturism, etc.

La asigurarea facultativă a autovehiculelor pentru cazurile de avarii; pe lângă cele arătate mai sus, ADAS mai acordă despăgubiri și pentru:

— cheltuielile de transport ale autoturismului la atelierul de reparații cel mai apropiat de locul accidentului, care poate face reparația sau la locul cel mai apropiat de adăpostire a autoturismului, dacă acesta nu poate fi deplasat prin forță proprie;

— pagubele produse autoturismului de avarieri sau distrugerii prilejitate de măsurile luate în timpul producerii evenimentului asigurat pentru salvarea autoturismului sau a construcției în care se afla acesta, precum și cheltuielile făcute în vederea limitării pagubelor, dacă acestea sînt necesare în urma unor pagube produse de cauze cuprinse în asigurare.

De reținut este și faptul că, prin condițiile de asigurare, se conferă asiguraților numeroase avantaje referitoare la:

— posibilitatea plății primelor anuale de asigurare în 3, 4 și 7 rate, iar în cazul reînnoirilor de contracte, în 10 rate subanuale;

— obținerea unor reduceri progresive la plata primelor, corespunzătoare anilor de vechime în asigurare, în situațiile în care sînt îndeplinite condițiile prevăzute de regulamentul de asigurare.

În asigurarea auto pentru avarii pot fi incluse prin asigurări suplimentare și pagubele produse autoturismului asigurat ca urmare a furtului sau tentativei de furt al autoturismului, a unor părți componente sau piese ale acestuia, ori a unor bunuri din autoturism, precum și cazurile de pagube produse autoturismului în momentul în care acesta era condus de altă persoană decît asiguratul, plătindu-se suplimentar prime de asigurare.

Asigurările pot fi încheiate prin împuterniciții ADAS, inclusiv prin filialele A.C.R. sau direct, la oricare unitate ADAS.







Un sortiment
bogat
de produse alese
și de articole
de artizanat și
artă populară,
realizate de creatorii
și meșterii artizani
din atelierele de prestări
și producție ale
cooperației de consum,
vă oferă
magazinele «HERMES» —
unități de prezentare
și desfacere
ale cooperației
de consum,
răspândite
în întreaga țară



În București, vă invităm să vizitați
unitățile din str. Șepcari nr. 16,
str. C. Exarcu nr. 1, str. Cosmo-
nauților nr. 7 și din str. Golescu
nr. 20.





Rafinamentul modei actuale impune utilizarea pentru confecționarea rochiilor de după amiază, de vizită, cât și a toaletelor de seară, a țesăturilor din mătase naturală și în amestec cu alte fibre, ușoare și suple, de tip crêpe de Chine, crêpe Georgette, surah, imprimate într-o varietate mare de desene florale, geometrice, desene cu influențe picturale impresioniste, poantiliste, etc.

Pentru această categorie de confecții se mai recomandă și voalurile ușoare și transparente: Elvira, Talia, Otilia, cât și triplul voal Brîndușa și Zoe, uni și imprimat.

Din țesăturile uni și imprimate se mai pot realiza bluze elegante, taioare, garnituri de manșete și gulerașe cu sau fără broderie, funde, eșarfe, care conferă distincție.

Magazinele «Borangicul» — str. Lipscani 38, «Curcubeul» — str. Lipscani 65, «Noutăților» — Calea Victoriei 23, «Caleidoscop» — Bd. Magheru 1—3, «Ruxandra» — Calea Victoriei 114, «Someșana» — Bd. Gh. Gheorghiu Dej 7, «Cireșica» — Bd. Gh. Gheorghiu Dej 43, precum și magazinele specializate din țară au selecționat pentru dv. un sortiment bogat de țesături, baticuri și eșarfe (imprimate și uni) din mătase naturală, într-o mare varietate de desene și culori.

1

2

3

4

5

6

7

8

9



Mașina de calculat **MUREȘ 12 A** este special destinată lucrărilor de birou și operațiilor contabile. Din multiplele sale aplicații care o fac indispensabilă oricărui birou, amintim întocmirea diverselor balanțe analitice, a programelor lunare de fabricație prin însumarea sortimentelor de plan în cantități și valori, benzi de control al facturilor, în general totalitatea lucrărilor elaborate pe baza însumării cifrelor culese.

Prețul de vânzare este de 3 000 lei

Produsă de **ÎNTRERPRINDEREA ELECTRO-MUREȘ**

Timișoara, Str. Kossuth nr. 112—114

Telefon: 11817

Telex: 035249





Oficiul Național de Turism «Carpați», prin Agenția de excursii cu turiști români în străinătate și oficiile județene de turism din țară, oferă în tot timpul anului o gamă largă de excursii în străinătate, în grupuri sau individual — cu tren, avion, autocar, motonave fluviale și maritime, pe cele mai atractive itinerarii, care includ vizitarea unor obiective turistice de mare interes și monumente de artă, precum și participarea la diferite reuniuni internaționale: târguri, expoziții, congrese, competiții sportive.

Excursiile se organizează în R.P. Bulgaria, R.S. Cehoslovacia, R.D. Germană, R.P. Polonă, R.P. Ungară, U.R.S.S.

Numeroase și interesante trasee turistice în R.P. Chineză, R.P.D. Coreeană, Cuba, R.S.F. Iugoslavia și alte țări.

Importante reduceri de prețuri în extrasezon, precum și reduceri de prețuri pentru copii.

Pentru persoanele care își petrec concediul de odihnă în stațiunile Sinaia, Bușteni, Predeal, Timiș, Pîriul Rece, Poiana Brașov, Amara, 1 Mai, Felix, precum și stațiunile de pe litoral, se organizează excursii de scurtă durată în R.P. Bulgaria sau R.P. Ungară.

Participanții la excursiile individuale pe cont propriu se pot adresa unităților noastre pentru rezervări de bilete de transport cu tren sau avion, schimb valutar, etc.

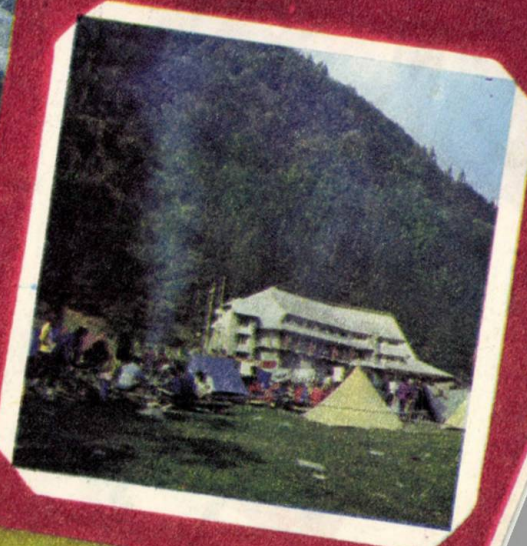
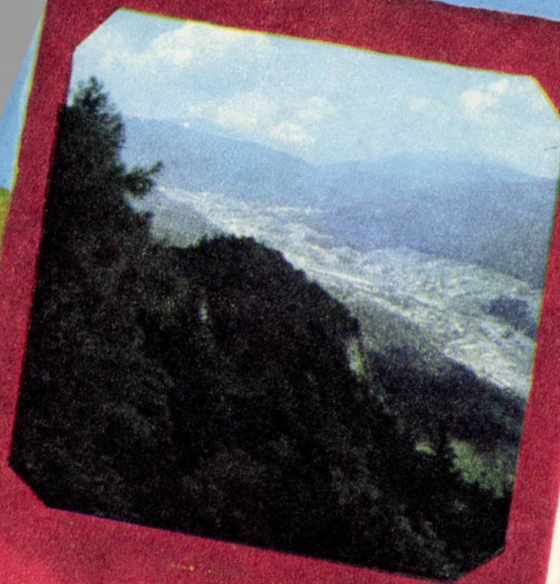
Informații și înscrieri, individual sau prin delegații din întreprinderi, instituții, școli, asociații sportive, etc. la Agenția din București, Cal. Victoriei nr. 100, telefon 16.44.31, pentru turismul organizat, și 13.39.91 pentru turismul pe cont propriu, precum și la toate oficiile și filialele de turism din țară.

PUBLITURISM

**DORIȚI SĂ PETRECEȚI UN CONCEDIU RE-
CONFORTANT, PLĂCUT ȘI INSTRUCTIV?**

**Adresați-vă Oficiilor Județene de Turism din întreaga
țară care vă oferă în orice anotimp:**

- bilete la odihnă și cură balneară în toate stațiunile balneoclimaterice;
- excursii în țară pentru vizitarea celor mai interesante zone și obiective turistice;
- excursii peste hotare pe itinerare atractive, în grup sau pe cont propriu.





CASA DE MODĂ
ÎN PAS CU MODA
DACĂ DORIȚI UN MODEL
ORIGINAL
DACĂ DORIȚI UN MODEL —
UNICAT
DACĂ DORIȚI O EXECUȚIE
IREPROȘABILĂ
ADRESAȚI-VĂ CASEI DE MO-
DĂ BUCUREȘTI, AI CĂREI
TALENTAȚI CREATORI DE
MODĂ, MEȘTERI CU UN
ÎNALT NIVEL PROFESIONAL,
REALIZEAZĂ COMENZILE PE
MĂSURA MAXIMEI EXIGENȚE

COOPERATIVA
CASA DE MODĂ BUCUREȘTI
Cal. Victoriei nr. 21—23



N O U !

Folosiți sistemul CROLUX de comandă a confecțiilor!

CROLUX este o metodă nouă, sigură, de confecționare a îmbrăcăminte, care utilizează mulajul la luarea comenzii și elimină probele.

Comandându-vă confecțiile la unitățile CROLUX ale Cooperatiei Meșteșugărești din București, vă economisiți timpul.

Prezența dv. este necesară doar la angajarea comenzii și la eliberarea confecției finite.

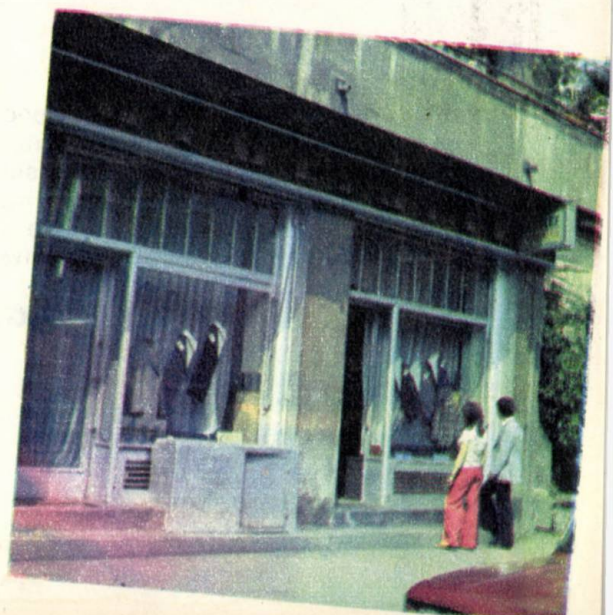
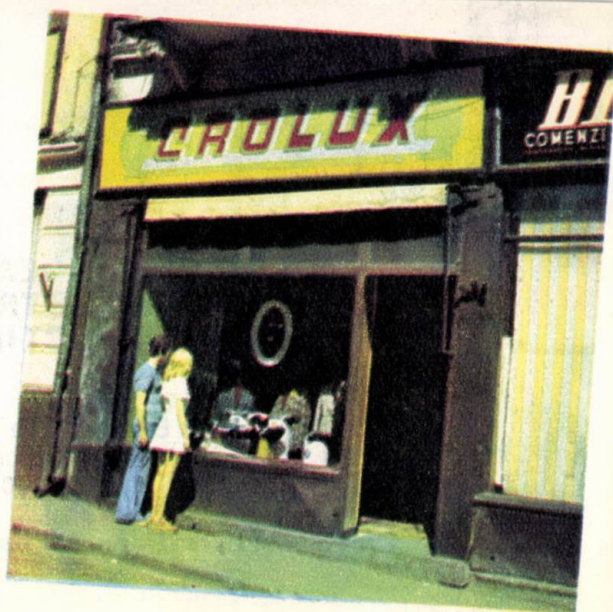
Adresați-vă cu încredere unităților CROLUX:

— str. 13 Decembrie
nr. 5 — Cooperativa
«Muncă și Artă»

— str. Șelari nr. 17 —
Cooperativa «Sporul»

— str. Biserica Enei
nr. 14 — Cooperativa
«Drum Nou»

— str. Franklin nr. 5 —
Cooperativa «Avântul Îmbrăcăminte»



ÎNTEPRINDEREA DE UTILAJE PENTRU INDUSTRIA MATERIALELOR DE CONSTRUCȚII ȘI REFRACTARE

Din Bistrița, județul Bistrița Năsăud
Str. Narciselor nr. 4
Telefon 13670, 13671, 13672

Produce și livrează pentru beneficiari interni și la EXPORT

ELECTROFILTRE pentru
desprăfuirea electrică, pe
baza efectului CORONA a
particulelor solide sau
lichide din gaze cu scopul
depoluării; capacitate
20.000 — 1 750 000 mc/h
FILTRE CU RAME cu
suprafață filtrantă 100—
300 m.p.

POMPE de santină tip
PDVD de la 25 mc/h pînă



la 125 mc/h
FRÎNE HIDROMAT de 20—
46 și 60 inchi
FILTRE CU SACI cu
suprafață filtrantă de la
30—800 m.p.
SEPARATOARE pentru
fabrici de ciment de la
 ϕ 4500 mm. — ϕ 8000 mm.
UTILAJ METALURGIC
pentru turnătorie și forjă
SFĂRMĂTOARE DE
SPAN

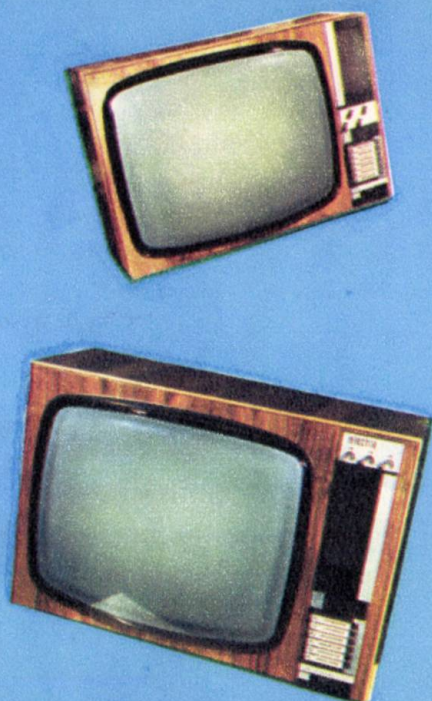
Întreprinderea este profilată în special pentru utilaje din industria materialelor de construcții și metalurgice, pentru producția de serie mică și unicat.
Execută, de asemenea, piese de schimb pentru utilaje fabricate
Asigură asistență tehnică pentru montarea utilajelor complexe la beneficiari prin specialiștii de înaltă calificare și îndelungată experiență ai uzinei.
Produsele bistrițene sînt competitive pe piața mondială sub emblema:

COMELF

IMPORTANT: NOI ÎNLESNIRI LA CUMPĂRAREA TELEVIZOARELOR

Televizoarele din producția internă pot fi cumpărate cu plata în 24 rate, cu un aconto de 15%, indiferent de mărimea retribuiției tarifare nete, a pensiei sau a altui venit din muncă, de către personalul permanent din organizațiile socialiste, membrii cooperativelor meșteșugărești, pensionari, membrii cooperativelor agricole de producție, precum și de către alte persoane fizice ca: membrii unităților de creație, membrii colegiilor de avocați și ai altor asociații similare, angajații asociațiilor de locatari etc.

Accontul și rata lunară pe tipuri de televizoare sînt următoarele:



Denumirea televizorului	Diagonala ecranului	Prețul televizorului	Aconto de 15%	Rata lunară (la 24 rate)
VENUS OLIMP	47 cm.	2.870 lei	431 lei	105 lei
MODERN	47 cm.	3.050 lei	458 lei	110 lei
SATURN DIANA OPERA ELECTRA	59 cm.	3.500 lei	525 lei	125 lei
CLASIC	59 cm.	3.530 lei	530 lei	125 lei
OPERA 2 DIANA 2	61 cm.	3.550 lei	533 lei	126 lei
ASTRONAUT LUX	65 cm.	3.960 lei	594 lei	140 lei



Cu o linie modernă, imagine și sunet de calitate, oricare din sortimentele de mai sus se găsesc de vânzare în unitățile de specialitate din subordinea Ministerului Comerțului Interior.

ÎNTRERINDERE DE ALUMINĂ-TULCEA

Șoseaua Isacței km. 2

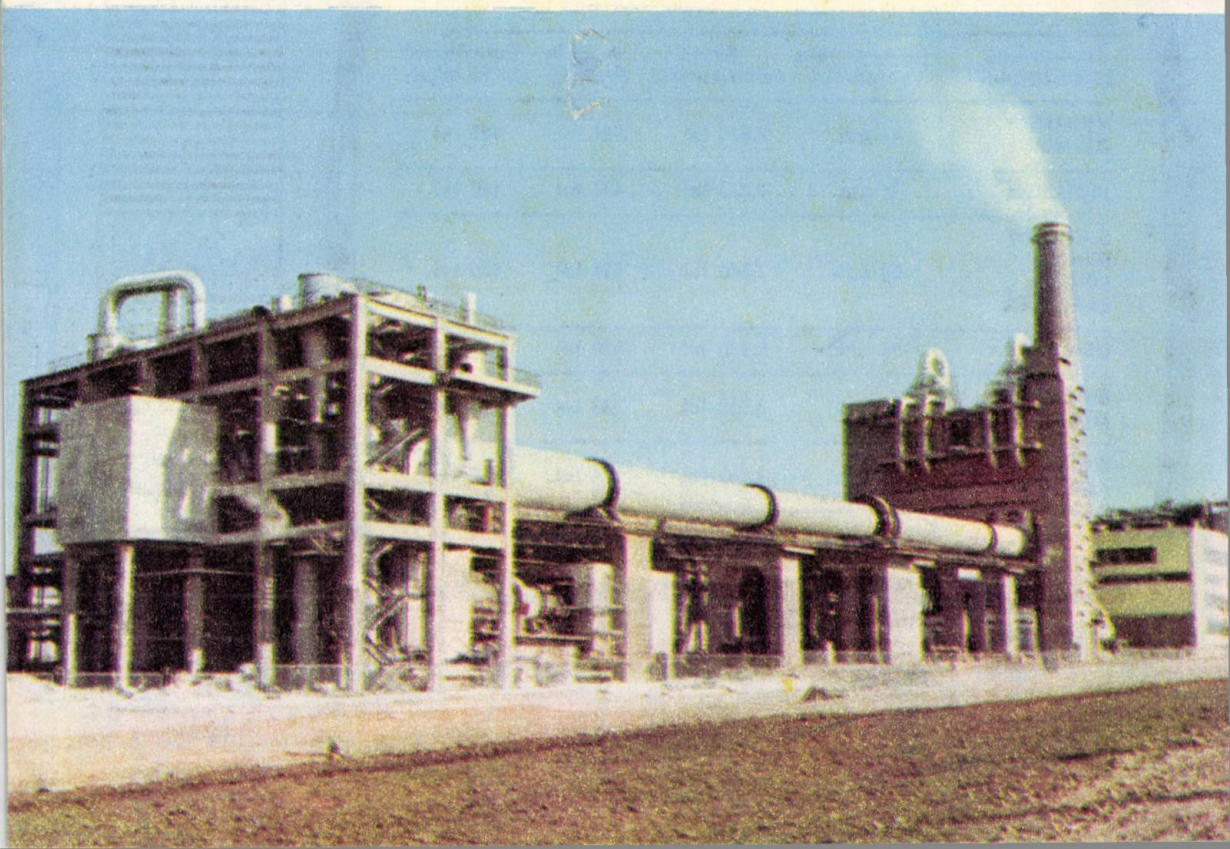
Tel. 13576; telex: 430

**unitate cu o tehnologie modernă pe linia prelucrării
bauxitelor, procedeul Bayer**

produce

ALUMINA CALCINATĂ

**comparabilă calitativ cu cele mai bune produse similare
de pe piața mondială**





ÎNTEPRINDEREA PRODUSE ALIMENTARE

str. Cîmpul Moșilor nr. 5, București, Sector 3, Telefon 35-22-00
vă recomandă produsele sale:

- 1. băuturi răcoritoare — în 14 sortimente**
- 2. produse gospodina — preparate și semipreparate**
- 3. semipreparate din pește — în 30 sortimente**
- 4. preparate din carne — în diverse rețete de casă**
- 5. semipreparate din legume (murături și legume congelate)**
- 6. produse de patiserie**
- 7. gheață carbonică și gheață artificială**
- 8. sosuri alimentare condimentate (8 sortimente)**
- 9. sifoane clasice și apă gazoasă**

PANTOFI
ELEGANȚI,
MODERNI,
REZISTENȚI,
UȘORI,
ÎN
LARG
SORTIMENT
LA
MAGAZINELE
SPECIALIZATE
DIN REȚEAUA
MINISTERULUI
COMERȚULUI
INTERIOR

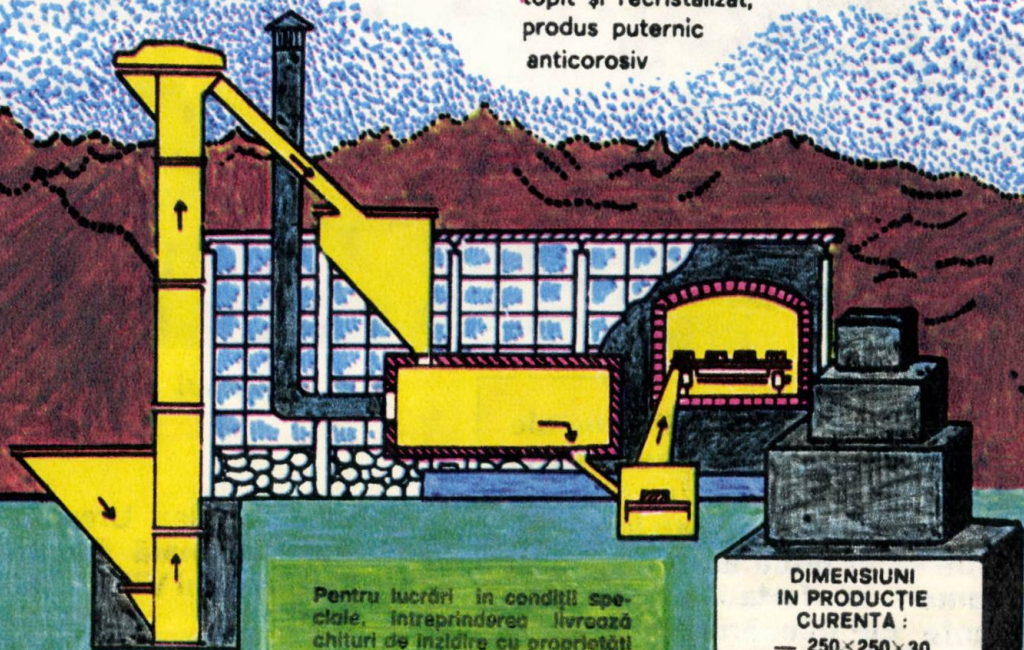


INTREPRINDEREA DE LIANȚI – BRAȘOV

PRODUCE ȘI LIVREAZĂ PE BAZĂ
DE COMANDĂ FERMĂ ȘI CONTRACT

BAZALT

topit și recristalizat,
produs puternic
anticorosiv



Pentru lucrări în condiții speciale, întreprinderea livrează chituri de înzidire cu proprietăți similare celor ale bazaltului, la cererea beneficiarului.

DIMENSIUNI IN PRODUCȚIE CURENTĂ :

- 250×250×30
- 250×250×40
- 250×250×65
- 250×125×30
- 250×125×40
- 250×125×65

INDUSTRIA MATERIALE DE CONSTRUCȚII :

- Plăci de uzură pentru căptușirea igheaburilor de scurgere a materialelor
- Căptușirea separatoarelor

CARACTERISTICI FIZICO-CHIMICE

- Rezistență la uzură — max. 0,59/cm²
- Stabilitate la NaOH 2n — min. 99,5%
- Rezistență la șoc termic la 100°C, min. 4 cicluri
- Temperatură maximă de utilizare 200°C

INDUSTRIA CHIMICA :

Căptușirea rezervoarelor, reactoarelor, canalelor, coșurilor

Acoperirea pardoselilor în medii acide la diferite temperaturi

INDUSTRIA METALURGICA

Căptușirea cicloanelor în fabricile de alumina. Căptușirea igheaburilor de scurgere la tunderea laminoarelor

ASIGURĂ ASISTENȚĂ TEHNICĂ PENTRU ÎNȚIEREA PREPARĂRII CHITURILOR ȘI LA MONTAJ

INTREPRINDEREA DE LIANȚI – BRAȘOV, TEL. 32 480

Str. Carpaților nr. 24

Invitație
la
turism



În cele mai pitorești zone ale țării, în locuri de interes turistic, hanurile și motelurile cooperației de consum vă stau la dispoziție — în orice anotimp — cu camere confortabile și restaurante cu mâncăruri gustoase, specifice bucătăriei românești.

Hanul Valea Ursului

■ Hanul «Valea Ursului» pe Șoseaua națională București-Pitești-Râmnicul Vilcea, la 8 km de Pitești.

■ Motelul și campingul Topologul, pe D.N. 7, Pitești-Rm. Vilcea, la 14 km. de Rm. Vilcea, pe malul Topologului, într-un decor pitoresc.

■ Motelul Lotrișor, la 5 km. de la Căciulata, spre Sibiu (E 15 A, km. 203, de la București)

■ Hanul Horezu pe D.N. 67 Rm. Vilcea-Tg. Jiu, la km. 41, cu 150 locuri la mese și 56 locuri de cazare în camere cu încălzire centrală.



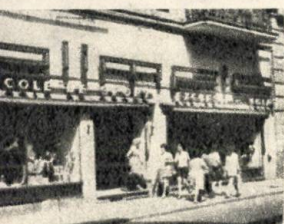
Motelul Topologul (interior)



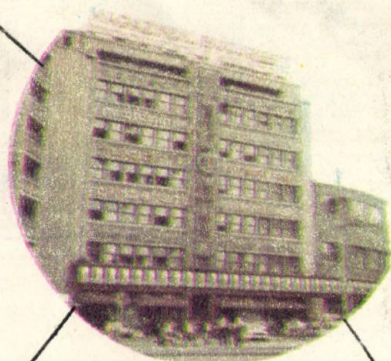
La magazinul B.I.G. mai puteți găsi și articole de sticlărie, porțelan, faianță și tacâmuri.



**Magazinul nealimentar din Complexul B.I.G.
Piața Sudului Berceni**



**Magazinul Olimpik
str. Lipseani nr. 21**



**Magazinul București
str. Bărăției nr. 2**



**Magazinul Bijuteria
Calea Victoriei nr. 22**



**Magazinul Hanul Manuc
str. 30 Decembrie nr. 62**

I.C.S. Magazinul Universal București oferă publicului cumpărător un variat și bogat sortiment de țesături din bumbac, lână și mătase, tricotate, confecții și încălțăminte pentru femei, bărbați și copii, televizoare, aparate de radio, biciclete, jucării, bijuterii, articole sportive.



**Magazinul Club-Sport
str. Băcani nr. 4**

GOSPODINE!

● **ECONOMIE DE TIMP**

● **SEMIPREPARATE ȘI PREPARATE
ZILNIC PROASPETE ȘI DE CALITATE**



● **SEMIPREPARATE DIN CARNE
DE VITĂ, PORC ȘI PASĂRE**

● **SEMIPREPARATE DIN LEGUME**

● **PREPARATE DIN OUĂ**

● **CARNE TOCATĂ, RASOL ȘI FRIPTĂ**

● **SEMIPREPARATE ȘI PREPARATE
DE COFETĂRIE ȘI PATISERIE**



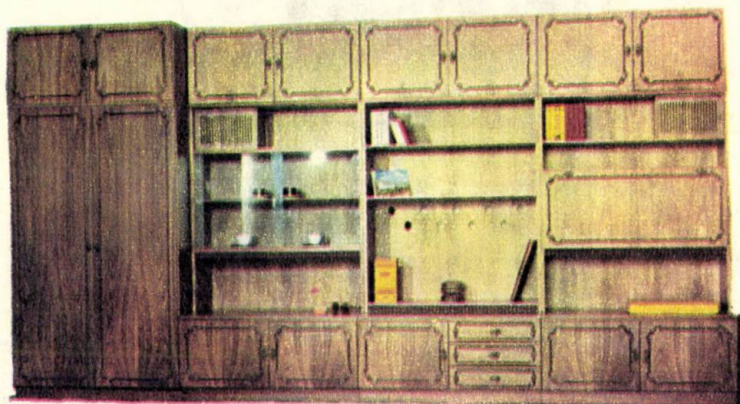
**INTREPRINDEREA
DE PIELE
SI MĂNUȘI**

**Tîrgu Mureș —
Str. Gh. Doja nr. 231**

Telex: 035—253

produce:

- o gamă variată de mănuși din piele pentru iarnă și primăvară, pentru sport
- haine din piele în diverse sortimente și culori pentru femei, bărbați și copii



CENTRALA DE PRELUCRARE A LEMNULUI BUCUREȘTI

Șoseaua Pipera 48, sectorul 2, Tel. 33.00.80

vă oferă pentru căminul dv. mobilierul cu finisaj mat realizat de cunoscutele întreprinderi de prelucrare a lemnului din ARAD, PITEȘTI, RÎMNICU-VÎLCEA

■ GARNITURA COMPLEXĂ «RAMONA»

alcătuită din bibliotecă modulară, cu bar, canapea și fotolii, masă joasă; de asemenea HOLUL RAMONA, în aceeași componență

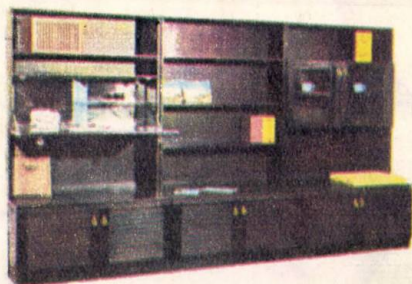
BIBLIOTECA MODULATĂ «RAMONA»

■ BIBLIOTECA «ASTORIA DECOR»

■ BIBLIOTECA MODULATĂ «VENUS»

■ BIBLIOTECA «TOPOLOG»

construcție solidă, prezentare estetică, funcționalitate excelentă. UN MOBILIER DE CALITATE VA ÎMPODOBEȘTE LOCUINȚA!



BIBLIOTECA «ASTORIA»
SIBIU



O nouă comedie, o producție a Casei de filme Cinci:
«Tufă de Venetia»

Scenariul: Valentin Silvestru și Petre Bokor

Regia: Petre Bokor

Cu: Virgil Ogășanu, Toma Caragiu, Amza Pellea, Ștefan Bănică, Stela Popescu, Marin Moraru, Vasilica Tastaman, Dem Rădulescu, Ileana-Stana Ionescu, George Mihăiță, Octavian Cotescu, Mircea Albulescu, Ana Szeles, Florin Piersic • Plus încă 92 de actori



«Zodia Leului»
 un film de
 Mihnea Gheorghiu
 și Dan Pița,
 Cu Dan Nău
 și Cristina Nău



«Marele Gatsby»,
 un film de
 Jack Clayton,
 după romanul lui
 Scott Fitzgerald.
 Cu Mia Farrow
 și Robert Redford

almanah cinema

1976

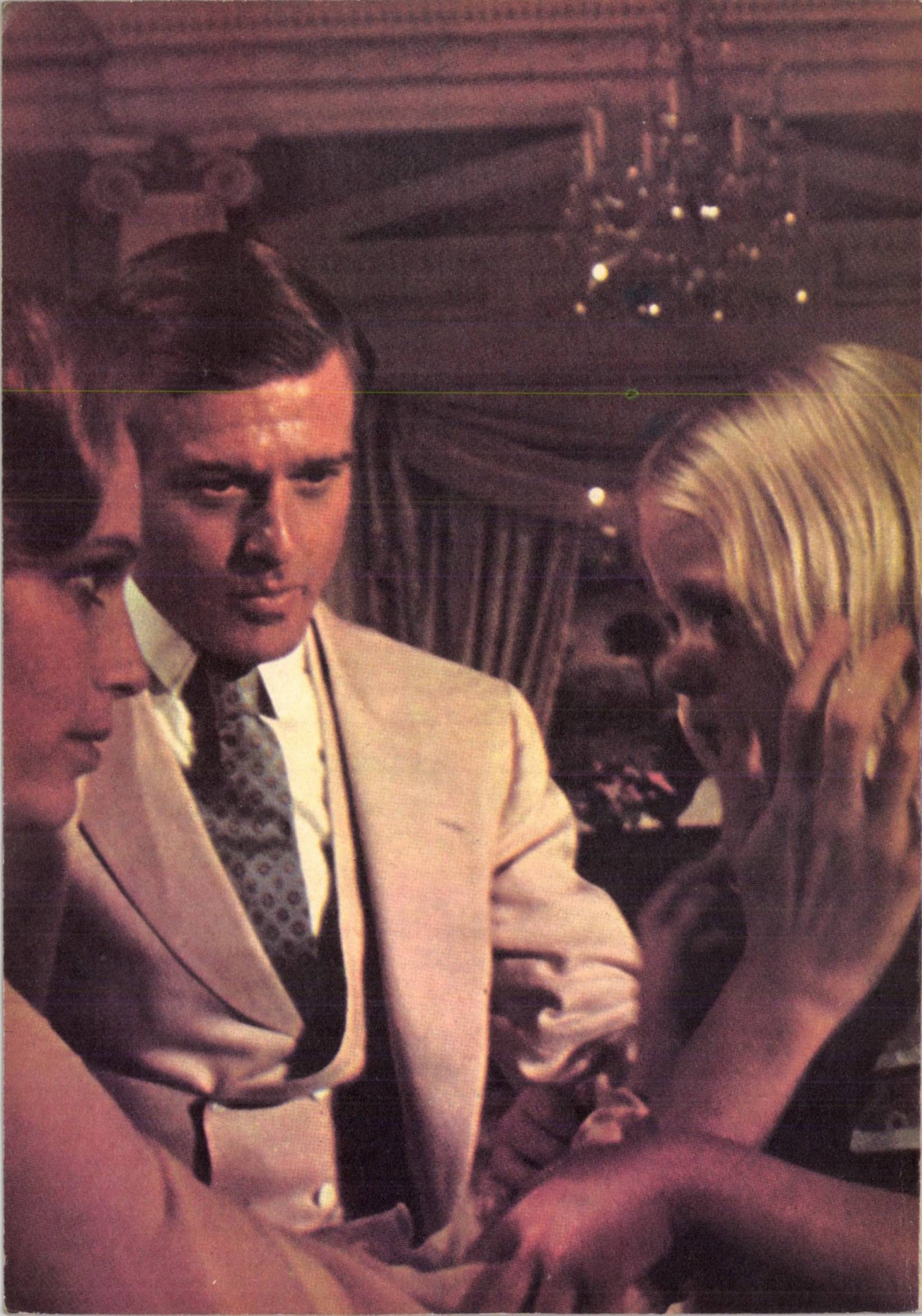
Redactor șef:
Ecaterina OPROIU

Prezentarea artistică:
Anamaria Smigelschi

Prezentarea grafică:
Ioana Moise

Tiparul:
**Combinatul Poligrafic
 «Casa Scînteii», București**

Exemplarul: 15 lei



almanah cinema 1976